

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Poème en mouvement : André du Bouchet et l'expérience du sens comme
parcours**

Candela Salgado Ivanich

Salamanca
2025

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LENGUAS MODERNAS

Departamento de Filología Francesa



TESIS DOCTORAL

**Poème en mouvement : André du Bouchet et l'expérience du sens comme
parcours**

Salamanca
Enero, 2025

La realización de esta tesis doctoral ha contado con una Ayuda de carácter predoctoral para la Contratación de Personal Investigador en Formación otorgada en 2018 por la Universidad de Salamanca y cofinanciada por el Banco Santander.

RÉSUMÉ

Le présent travail de recherche propose une approche de la poésie d'André du Bouchet à travers la notion de 'mouvement'. Le mouvement est une structure de base de l'expérience humaine qui est cruciale dans sa poétique en raison du lien qu'elle entretient avec le processus créatif du poète : son œuvre a été écrite soit au moment de la promenade réelle dans un paysage soit au moment où il reprend mentalement cette expérience physique. Tout au long de notre parcours, nous aurons l'occasion de voir comment cette structure expérientielle se transforme en une structure de pensée poétique qui imprègne et articule les dimensions physiques et représentatives de son langage. En ce qui concerne ce dernier versant, nous vérifierons que le paysage est une articulation perceptive et sensitive qui se construit par le biais du mouvement lyrique.

MOTS-CLÉS : André du Bouchet, pensée poétique, mouvement, perception, langage poétique, paysage.

RESUMEN

El presente trabajo de investigación propone un acercamiento a la poesía de André du Bouchet a través de la noción de ‘movimiento’. El movimiento es una estructura básica de la experiencia humana que resulta crucial en esta obra debido al fuerte vínculo que guarda con el proceso creativo del poeta: su obra ha sido escrita bien en el momento de una caminata por el paisaje, bien en el momento en el que retoma mentalmente esta experiencia física. A lo largo de nuestro recorrido, tendremos la ocasión de ver cómo esta estructura experiencial se transforma en una estructura de pensamiento poético que impregna y articula tanto la dimensión física como representativa de su lenguaje. En lo que concierne a esta última vertiente, comprobaremos que el paisaje es una articulación perceptiva y sensitiva que se construye por medio del movimiento lírico.

PALABRAS CLAVE: André du Bouchet, pensamiento poético, movimiento, percepción, lenguaje poético, paisaje.

ABSTRACT

The present research work proposes an approach to the poetry of André du Bouchet through the notion of 'movement'. Movement is a basic structure of human experience that is crucial in this work due to the strong link it has with the poet's creative process: his work was written either at the moment of the actual walk in a landscape or at the moment when he mentally recaptures this physical experience. Throughout our journey, we will have the opportunity to see how this experiential structure is transformed into a structure of poetic thought that permeates and articulates both the physical and representative dimensions of its language. Regarding this last aspect, we will verify that the landscape is a perceptive and sensitive articulation that is built through lyrical movement.

KEYWORDS: André du Bouchet, poetry thought, movement, perception, poetic language, landscape.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	12
INTRODUCCIÓN	25
I. ANDRÉ DU BOUCHET: POÉTIQUE ET ŒUVRE	39
1.1. UNE POÉTIQUE DE L'AIR	43
1.1.1. L'air du poème : spatialisations de la page	57
1.1.2. L'air au-delà du poème : horizon(s) et paysage	66
1.2. UNE ŒUVRE BOUGÉE	78
1.2.1. Tensions internes de l'œuvre : irrptions, flux et configurations	80
1.2.1.1. <i>Les carnets</i>	82
1.2.1.2. <i>Les recueils</i>	91
1.2.1.3. <i>Les essais</i>	106
1.2.2. Tensions internes du texte : littéralité, spatialisations et sens stables et instables du poème	112
1.2.2.1. <i>Le flux intertextuel</i>	112
1.2.2.1.1. <i>Au niveau macro : les recueils et les sections</i>	113
1.2.2.1.2. <i>Au niveau intermédiaire : les poèmes</i>	124
1.2.2.1.3. <i>Vers l'unité minimale</i>	131
1.2.2.2. <i>Le paysage, entre l'illimitation et l'indéfinition</i>	136
II. INCITATIONS DU LANGAGE POÉTIQUE À UNE RÉPONSE AFFECTIVE ET DYNAMIQUE	144
2.1. INTRODUCTION AUX ÉTUDES LITTÉRAIRES-COGNITIVES	144
2.1.1. Problématisations du cadre disciplinaire	144
2.1.2. La versatilité des premiers concepts	151

2.2.	LA LECTURE LITTÉRAIRE COMME UN ESPACE DE RÉSONANCE CORPORELLE	161
2.3.	LES SOUBASSEMENTS DU POÈME : ESPACES DE PENSÉE ET DE TENSION POÉTIQUE	167
2.4.	COMBLER UN VIDE : LES ÉTUDES LITTÉRAIRES-COGNITIVES MOUVANTES	186
2.5.	« OÙ AVANCER » : ANALYSE D'UN POÈME DOUBLEMENT INNERVÉ	192
2.5.1.	La configuration d'une chute : le rebondissement de la pierre	194
2.5.2.	La configuration d'une traversée : la pierre par terre	196
III.	BASES COGNITIVES POUR UNE ÉTUDE DU MOUVEMENT	201
3.1.	LA PLACE DE L'ACTION DANS LA COGNITION ET DANS LES DISCIPLINES COGNITIVES	206
3.1.1.	Les contributions de la philosophie et de la psychologie : du mentalisme au comportementalisme	208
3.1.2.	Les sciences cognitives : du cognitivisme à l' <i>énaction</i>	227
3.2.	LA STRUCTURE ACTIONNELLE ET SES ENJEUX	243
3.2.1.	Le régime de la motricité et de la perception : une imagination stabilisée	244
3.2.2.	Le(s) sens (dérivés) du mouvement	268
3.2.2.1.	<i>Débats conceptuels et terminologiques</i>	268
3.2.2.2.	<i>Le régime sensoriel du mouvement effectué et du mouvement simulé</i>	277
3.2.2.3.	<i>Les implications perceptives de la sensation du mouvement</i>	281
3.2.3.	Le corps en mouvement : gravitations autour de la conscience et de l'affectivité	286

IV.	LA CONSTRUCTION DU PAYSAGE À TRAVERS LE MOUVEMENT LYRIQUE	300
4.1.	LES CHÂÎNONS CATÉGORIES ET ÉLÉMENTAIRES DU PAYSAGE	311
4.1.1.	L'air	322
4.1.1.1.	<i>La perception cutanée comme revers de la conscience corporelle</i>	328
4.1.1.2.	<i>La perception haptique comme principe corporalisant de l'air</i>	334
4.1.1.2.1.	<i>Les gestes de la main</i>	339
4.1.1.2.2.	<i>La peau</i>	348
4.1.1.2.3.	<i>Le souffle</i>	353
4.1.2.	La terre	363
4.1.2.1.	<i>Le pied sur terre : le processus de stabilisation du mouvement</i>	367
4.1.2.2.	<i>Corps terrestres du mouvement</i>	379
4.1.2.2.1.	<i>Le sol</i>	381
4.1.2.2.2.	<i>Le chemin</i>	388
4.1.2.2.3.	<i>Corps interstitiels : le ciel, la montagne et la pierre</i>	394
4.1.3.	(D'une étincelle du) Feu	408
4.1.4.	(Pareil à une goutte d') Eau	420
4.2.	CODA : LES VALEURS DE LA RÉVERSIBILITÉ DU PAYSAGE : LA MISE EN MOUVEMENT DE LA PENSÉE POÉTIQUE	426
V.	CONCLUSIONS	435
VI.	CONCLUSIONS	449
VII.	BIBLIOGRAPHIE CITÉE	463
7.1.	CORPUS LITTÉRAIRE	463
7.2.	CRITIQUE ET THÉORIE LITTÉRAIRE	464
7.3.	THÉORIE : SCIENCES COGNITIVES ET PHILOSOPHIE	468

INTRODUCTION

Le travail de recherche qui commence ici son parcours vise à explorer la notion de ‘mouvement’ dans la poésie d’André du Bouchet. La proposition de cette notion part en premier lieu de la fréquence avec laquelle la voix lyrique, mais aussi le poète lui-même et les critiques littéraires intéressés par cette production, mettent en valeur la marche comme une action qui catalyse à la fois le processus d’écriture et le paysage que présentent ses poèmes. En fait, compte tenu des propos de ces trois figures, dans le panorama poétique de la seconde moitié du XX^e siècle, il est bien connu qu’André du Bouchet est un poète-marcheur qui transfère l’expérience de la locomotion à ses compositions. C’est pourquoi la personnalité de Du Bouchet accepte de faire partie de la constellation d’écrivains — parmi les plus connus Jean-Jacques Rousseau, Henry David Thoreau, Antonio Machado ou Robert Walser — qui ont obtenu un bénéfice créatif de leurs déplacements. Et, par conséquent, Du Bouchet devient une éventuelle référence utilisée dans les volumes explorant l’impact de l’acte de marcher sur la pensée et l’esthétique¹. Or, nombre de ces volumes finissent par proposer une typologie des promenades et des promeneurs que nous souhaitons justement éviter. Les raisons en sont doubles : d’une part, les détails des marches de Du Bouchet ont été très rarement répandus; à cet égard, nous savons qu’elles se sont déroulées essentiellement dans un milieu naturel — la preuve en est l’inventaire des éléments consignés dans ses poèmes — et qu’elles se sont perpétuées aussi longtemps que l’orographie du terrain et sa résistance physique le lui ont permis. Dans *Debout sur le ciel*, Paule Du Bouchet (cf. 2018 : 7), fille du poète, suggère que la solitude que nous pouvons présupposer à une attitude contemplative n’était pas forcément pour lui un

¹ À titre d’exemple, parmi les plus récents et salués, notons les suivants: *Wanderlust: A History of Walking* de Rebecca Solnit (2000), *Éloge de la marche* de David Le Breton (2000), *Marcher, une philosophie* de Frédéric Gros (2008), *Walkscapes: la marche comme pratique esthétique* de Francisco Carreri (2002), *Marcher avec les philosophes* de Sven Ortoli (coord.) (2018) ou *Walking: One Step At a Time* d’Erling Kagge (2019).

prérequis et que sous tout déplacement, non seulement celui de locomotion², le paysage demandait à se transformer en une annotation poétique.

D'un autre côté, des termes tels que « marche », « promenade », « flânerie » ou « errance » décrivent une action qui peut se différencier des autres par la manière dont elle concrétise certaines de ses variables, comme le rythme, l'objectif qu'elle poursuit ou le lieu dans lequel elle est exécutée. « Mouvement » est un mot qui, comme les précédents, renvoie à un déplacement physique dans l'espace, mais, de plus, le suggère de façon plus vaste et diffuse. Cette indétermination est pour nous quelque chose d'avantageux et de productif, puisqu'elle nous offre un déplacement dont les traits ne sont pas fixés d'avance, mais ils attendent d'être précisés et détaillés. En ce sens, le premier objectif de notre thèse est l'élaboration d'une analyse du mouvement comme expérience réalisée et ressentie à la première personne; pour ce faire, guidés par les considérations qui émergent de certains poèmes, nous tenterons de construire progressivement quelques-uns de ses multiples engrenages : son organisation séquentielle et temporelle en différentes phases, les contributions apportées par différents systèmes de perception ou, encore, certaines croyances que nous avons sur notre organisme et ses capacités. L'esquisse du mouvement que nous allons réaliser, bien qu'elle soit médiatisée par Du Bouchet, peut en un certain sens être considérée comme un témoignage de ce que signifie être en soi un corps (humain) en mouvement.

Parmi les différentes questions soulevées par cette première visée, il y en a deux qui se distinguent par la portée et la pertinence qu'elles ont au sein de l'existence particulière d'un sujet et au sein de l'existence commune de notre espèce : le mouvement structure à la fois notre réalité perceptuelle et sensible en même temps qu'il rend possible nos capacités perceptives et sensibles en elles-mêmes. C'est ce qui motive notre deuxième intention: l'observation des manières dont le déplacement physique module la configuration de l'espace dans lequel il se pratique, à savoir, un paysage. Ainsi, notre hypothèse est que les présences qui apparaissent dans les poèmes

² « Parfois, c'était lors d'une échappée à vélo. Tout à coup, il n'était plus à nos côtés, nous mettions pied à terre et l'attendions, il y avait au loin la silhouette lointaine, vélo tenu entre les jambes, absorbé dans son carnet » (Du Bouchet, 2018 : 7).

sont celles qui deviennent perceptibles grâce au mouvement et que leur figuration est soumise à cette activité, de sorte que de tous leurs éventuels traits, nous pouvons supposer que la voix lyrique sélectionnera ceux qui sont les plus pertinents vis-à-vis de la locomotion. Or, dans la mesure où nous aspirons à rendre compte du mouvement dans ses implications et ses dimensions les plus fondamentales et dans la mesure où il établit une relation impliquant un individu et son environnement, nous nous attendons à ce que le corps exécuteur du déplacement soit aussi configuré. Par conséquent, nous chercherons à saisir ensemble les formes spécifiques sous lesquelles le corps propre et le paysage apparaissent pour une conscience immergée dans la réalisation d'un mouvement soutenu dans le temps.

De par la nature de notre approche, ce travail s'inscrit dans ce que l'on appelle actuellement les « études littéraires-cognitives » et plus spécifiquement dans la lignée de la « poétique cognitive ». Bien que cette dernière étiquette regroupe des recherches susceptibles d'être très différentes les unes des autres selon la spécificité de leur centre d'intérêt, toutes récupèrent des outils et des concepts issus de différentes disciplines composant les sciences cognitives en vue de mettre en évidence que le texte et le langage littéraire sont traversés par les mêmes processus cognitifs que nous utilisons dans notre vie quotidienne — la perception, la mémoire, l'émotion, etc. Dans notre cas, puisque l'accent est mis sur le mouvement, nous essaierons de déployer ce que les sciences cognitives désignent comme la *motor cognition*, une branche qui tire son nom de son objet d'étude — notre cognition motrice — et qui compile les explications apportées principalement par les neurosciences et la psychologie cognitive sur le fonctionnement de notre appareil sensori-moteur et l'incidence que son activité a sur notre cognition de manière absolue et sur certaines opérations cognitives déterminées. En parallèle, nous réfléchirons également aux descriptions fournies par la phénoménologie abordant particulièrement notre expérience en tant qu'êtres mobiles. Nous souhaitons mettre en relief une certaine disparité terminologique entre les disciplines de notre appareil théorique : bien que les neurosciences et la psychologie cognitive préfèrent parler d'« action », la phénoménologie défend avec ferveur et presque exclusivement l'usage de

« mouvement ». Sauf dans les cas où nous remettrions ouvertement en question les différences entre les deux mots ou où nous soulignerions le contraire, ces termes seront utilisés comme des synonymes afin d'éviter une répétition lexicale excessive. Cependant, aussi bien pour le titre que pour l'organisation de cette thèse, nous avons jugé plus approprié d'opter pour « mouvement » car, comme nous l'expliquerons dans l'un des chapitres de notre travail, ce terme enregistre des appréciations intimes qui jouent un rôle crucial au sein de notre subjectivité sans dédaigner la partie la plus mécaniste du déplacement — qui est précisément l'aspect souligné par le terme « action ».

D'autre part, l'imprécision que nous avons signalée plus haut et qui prédomine dans « mouvement » rend ce mot très flexible, prêt à rendre compte de tout changement quel qu'il soit, de toute nature et de toute ampleur quelles qu'elles soient. L'autre mouvement qui nous intéresse est celui du poème. Si le mouvement est en soi un langage corporel, il faudra évaluer la manière dont il est exprimé dans le langage poétique. C'est pourquoi l'intention ultime sera de remarquer certaines des façons dont le mouvement est proposé dans cette œuvre non seulement comme une structure de pensée qui façonne et qui intègre expérimentiellement un paysage, mais aussi comme une structure de pensée spécifiquement poétique. En ce sens, il ne s'agit pas seulement de prouver ce que le poème sait à propos d'un mouvement autre, mais de voir aussi son mouvement à lui, qui se produit à la fois dans ses images et dans sa matérialité — notamment dans le cas de Du Bouchet, dans la spatialité d'un texte fragmenté et réparti sur la ou les pages. Précisément, en raison de cette mise en page particulière, dans certaines de nos analyses nous aurons l'occasion de voir comment le poème de Du Bouchet met également en évidence les mouvements que doit effectuer le récepteur pour, en premier lieu, lire le texte et, deuxièmement, pour en extraire un sens.

Il est nécessaire de souligner que certains de nos objectifs ont déjà été abordés et répondus en partie par la critique dubouchettienne, notamment celui qui concerne l'articulation du paysage. Pourtant, notre démarche nous semble différente des travaux antérieurs sur divers aspects que nous considérons fondamentaux : le premier,

et peut-être le plus significatif, concerne le fait que la majorité des études — du moins celles que nous avons pu consulter — insistent sur le rôle décisif que détient la marche au sein de cette poétique et de ce paysage sans consacrer beaucoup de temps à retracer poétiquement ce phénomène et à le définir ou à l'expliquer dans sa complexité. À cet égard, par exemple, certains chercheurs ont proposé une approche touchant à la phénoménologie et à la géopoétique, mais qui n'inclut pas la mobilisation d'observations relatives aux disciplines ou aux savoirs qui aspirent à éclairer l'expérience locomotrice et le degré de dépendance qu'a à son égard l'espace phénoménal que le sujet habite.

Deuxièmement, pour des raisons d'étendue, les analyses préalables aux nôtres n'explorent généralement pas plusieurs présences du paysage à la fois, ce qui rend difficile, voire impossible, d'établir de comparaisons sur le type de corrélations qui s'établissent entre elles et le déplacement; des corrélations qui constituent, justement, le centre de notre recherche. Finalement, le corpus abordé par chacun de ces travaux se limite généralement à un ouvrage déterminé. Ceci, en raison des caractéristiques de l'œuvre en question, n'est pas en soi un obstacle, car, comme nous l'expliquerons, nous pouvons considérer que d'une certaine manière tous les poèmes de Du Bouchet constituent de petites variations d'un seul poème. Néanmoins, quoique les exemples offerts par ces analyses soient suffisamment représentatifs de la poétique de Du Bouchet, le lecteur le moins averti pourra avoir le sentiment qu'elles s'occupent d'un domaine trop spécifique et peut-être isolé de son œuvre.

Pour notre part, nous tenons à souligner que le corpus que nous avons examiné est principalement composé des recueils de poèmes publiés par Du Bouchet et des carnets parus grâce au travail de divers critiques et qui ont eu l'approbation du poète ou, une fois décédé, de sa veuve Anne de Staël. Les essais auront une présence minimale dans notre recherche et ils feront preuve d'une esthétique similaire à celle des autres typologies de textes, c'est-à-dire que les trois sont vertébrées par les mêmes questionnements poétiques. Notre préférence pour les recueils et les cahiers est justifiée par une raison de contenu, puisque nous y trouvons les plus grandes expressions du paysage, tandis que les essais se concentrent surtout sur les processus

artistiques des sculpteurs et des peintres. De plus, comme nous le détaillerons, les recueils et les cahiers contiennent strictement les mêmes poèmes, seulement à des phases différentes de leur écriture; ce qui ajoute un mouvement supplémentaire à notre liste, cette fois de nature intertextuelle.

Désormais, nous tenons à prévenir le lecteur que les titres des ouvrages consultés ne seront indiqués que dans le premier chapitre de la thèse, chargé d'offrir une perspective générale de l'œuvre de Du Bouchet et de mettre l'accent sur certaines questions qui ouvrent la voie à notre analyse poétique ultérieure. Dans cette analyse nous avons choisi de ne mentionner ni les recueils de poèmes ni les cahiers — même si toutes les citations seront dûment référencées — principalement parce que nous souhaitons effectuer et offrir un parcours poétique similaire à celui réalisé par Du Bouchet et la voix lyrique, c'est-à-dire où les seuls repères sont les éléments du paysage qui sont en train de se consolider perceptuellement. En ce sens, nous pensons que l'idée que nous traversons un chemin semblable à celui du poète a imprégné et a façonné considérablement l'écriture de cette thèse; il en résulte de nombreuses expressions spatiales qui se sont infiltrées dans notre langage de manière organique.

De même, il semble opportun de donner une dernière note par rapport au corpus que nous avons traité. Bien que, comme nous venons de le mentionner, nous ayons passé en revue tous les recueils et les cahiers de Du Bouchet publiés, le nombre de compositions que nous avons choisi d'analyser est plutôt restreint et, de plus, beaucoup d'entre elles correspondent à des vers isolés ou à des fragments poétiques. Cette dernière réalité vient du fait que les bribes de texte se sont avérées être plus efficaces pour nous aider à construire le mouvement — et donc le paysage et le corps lyrique — à partir de ses chaînons les plus essentiels et les plus discrets.

Selon les objectifs et la méthodologie que nous venons d'exposer, ce travail s'inscrit dans l'un des deux axes de recherche primordiaux qu'admet l'œuvre de Du Bouchet — l'autre serait celui qui explore ses relations inter-artistiques — en même temps qu'il aspire à introduire cette voie d'étude du mouvement dans l'optique de la poétique cognitive. C'est pour cette raison que nous espérons apporter des réponses contribuant autant au domaine de la critique dubouchettienne qu'à celui des études

littéraires-cognitives. Au sein de ces derniers, nous souhaitons aider à promouvoir les recherches abordant les représentations du mouvement en littérature à travers une étude qui tient compte des particularités du langage poétique et dont les éventuelles découvertes sont susceptibles d'être confrontées et étendues à d'autres poétiques.

Par la suite, nous offrons une présentation du plan de notre thèse, composée de quatre chapitres; chacun d'eux disposera un binôme différent formé à partir de deux de ces trois espaces : mouvement, poésie et cognition. Le premier chapitre explore les deux premiers et, comme nous l'avons mentionné plus haut, esquisse une introduction à la poétique d'André du Bouchet qui mettra en évidence uniquement les aspects pertinents pour nos objectifs. Même si à un moment précis nous détaillerons l'importance de l'acte de marcher dans son processus créatif, dans cette section nous utiliserons métaphoriquement le terme « mouvement » afin de signaler les tensions et les circulations qui surgissent, d'une part, au sein du poème et, d'autre part, entre les différents textes de cette poétique; ce qui donne lieu à deux sous-sections : dans la première nous aurons l'occasion de nuancer la conception dubouchettienne du langage poétique. La plupart des considérations de notre poète que nous récupérerons se distinguent par le fait d'être formulées de manière figurée, de sorte que les éléments du paysage ou les actions qu'il a réalisées dans cet environnement expriment et mettent en avant les fonctions et les formes de son langage poétique. Par rapport à cela, nous aurons l'occasion de souligner la nécessité de préserver « l'air » du langage; pour ce faire, nous verrons comment Du Bouchet utilise l'espace blanc de la page, qui sera un élément très actif au sein du corps du poème. Cet espace blanc n'aura pas seulement des implications en termes de linéarité ou de rythme de lecture, mais, comme nous le développerons, il deviendra une région qui *incarne* la matérialité des réalités liées au paysage et à la peinture.

La deuxième section du premier chapitre organise une présentation des trois genres que comprend l'œuvre de Du Bouchet — rappelons-le : les recueils de poèmes, les cahiers et les essais — en soulignant qu'il n'y a pas beaucoup de distance qui les sépare : chacun constitue une tentative d'exploration des possibilités d'un langage qui ne cesse d'avoir des connotations et des implications poétiques. Dans un deuxième

temps, nous montrerons les « mouvements » ou « déplacements » qu'a connus une bonne partie de sa production. Concrètement, nous verrons comment son désir « d'aérer » la langue a conduit Du Bouchet à retravailler constamment ce qu'il avait déjà écrit, de sorte que dans son œuvre poétique publiée nous retrouvons plusieurs occurrences de différents niveaux d'unités textuelles: un recueil de poèmes ayant plusieurs éditions; une même section poétique faisant partie de plusieurs recueils de poésie différents; ou un poème présent dans plusieurs recueils de poèmes différents et/ou dans plusieurs recueils de poèmes et cahiers. Avec une volonté analytique, nous comparerons certaines de ces diverses unités textuelles qui sont, au moins, dupliquées, en essayant d'étudier quels effets surgissent des changements entre une version et une autre lors de la configuration du corps du poème et du sens poétique. Notre parcours à travers cette œuvre qui se développe, en partie, grâce à la reprise des fragments précédents finira par démontrer qu'il existe deux types d'unités minimales sur lesquelles pivote l'œuvre et qui résistent au changement : l'une d'elles correspond à des vers qui, dans leurs différentes occurrences, exhibent une exactitude au niveau de leurs signifiants, c'est-à-dire qu'il s'agit d'unités qui présentent le même sens dans sa littéralité; les autres concernent les expressions différentes des mêmes éléments du paysage, de sorte qu'elles sont des unités d'un sens paysager. Justement, ces unités de sens paysager constitueront le nœud de notre analyse poétique, réservée au quatrième chapitre.

Le deuxième chapitre propose une intersection entre le cognitif et le poétique tel qu'elle est conçue par les études littéraires-cognitives et, plus spécifiquement, la poétique cognitive. Dans un premier temps, nous définirons les origines, les objectifs, la méthodologie et les objets d'étude potentiels et les plus fréquents de cette branche de la théorie littéraire qui, bien qu'elle ait plusieurs décennies de travail derrière elle, connaît actuellement une expansion exponentielle. En outre, nous problématiserons l'une de ses questions les plus ambiguës : ce que les disciplines scientifiques prêtant leurs concepts peuvent attendre de ces manifestations de l'esprit littéraire ou, en d'autres termes, si ces études littéraires ont véritablement leur mot à dire — et quelle est sa portée — sur la cognition humaine. À partir de là, nous aborderons

spécifiquement deux questions : comment nous éprouvons l'expérience poétique et pourquoi nous l'éprouvons de cette manière. La première question expose un rapprochement de la réception du texte littéraire et, plus spécifiquement, du type d'opérations que le lecteur doit mener à terme pour construire un sens de manière effective et réussir à *énacter* un monde fictionnel ou poétique auquel il répond comme il répond au monde ordinaire, c'est-à-dire de façon *réelle* et affectée. Comme nous le verrons, dans cette tâche, l'appareil sensori-moteur jouera un rôle très important, car il garantit que ce sens est élaboré à la fois conceptuellement et corporellement. La deuxième question nous permettra de nous installer au sein du poème pour explorer la raison de notre réponse affectée : le fait que le langage poétique dispose entre ses signifiants et ses signifiés des relations multimodales qui sont d'ordre intelligible, mais aussi sensible. En fait, ce régime sensible nourrit notre registre intime d'expériences et joue avec, notamment, les impulsions et avec les rythmes qui les organisent et les précisent; ce sont ces schémas physiques et sensitifs qui dynamisent le langage et qui transforment le poème en une entité vivante et qui nous interpelle.

Par la suite, il sera temps pour nous de présenter brièvement ce que nous avons désigné « les études littéraires-cognitives mouvantes », sous-discipline encore à l'état naissant, avec la volonté d'exposer une terminologie que nous retrouverons plus tard et, surtout, d'examiner, à l'aide de deux spécialistes, comment sont modulées les études cognitives sur un mouvement à caractère fictionnel ou poétique. Enfin, nous clôturerons ce bloc par une analyse d'un poème de Du Bouchet avec l'intention de mettre en valeur que le sens est une chose que nous *faisons* guidés par certaines contraintes du texte et de démontrer qu'un signifiant ou un élément poétique peut contribuer à produire plus d'un seul sens.

Le troisième chapitre installe le mouvement dans le domaine cognitif dans le but de prouver qu'il s'agit de l'une de nos expériences les plus fondamentales — sinon la plus fondamentale —, puisque, comme nous l'expliquerons, notre cognition humaine en dépend, c'est-à-dire notre capacité à comprendre et à s'intégrer au monde. Malgré cela, le mouvement n'est pas une question qui a historiquement suscité un grand intérêt parmi les disciplines chargées d'expliquer notre traitement de

l'information et la construction de nos connaissances. Cependant, cette question y sera progressivement introduite tout au long du XX^e siècle, jusqu'à occuper plus tard le centre de nombreuses investigations; pour cette raison, nous avons jugé approprié de présenter succinctement un compte rendu des découvertes qui ont favorisé l'émergence d'un nouveau paradigme cognitif qui installe le mouvement au centre de la réalité pour l'être humain percevant et sensible.

Dans un deuxième temps — toujours au sein du troisième chapitre —, nous détaillerons les paramètres orchestrés au sein de la structure de l'action/du mouvement — rappelons que les disciplines scientifiques privilégient le premier terme tandis que la phénoménologie fait de même avec le second — en vue de mettre en valeur le travail sophistiqué de coordination, de planification, de prévision, de reconsidération ou d'interprétation de nombreuses données et variables en parallèle et en quelques millisecondes. Tout d'abord, nous verrons quels sont les différents types d'action/mouvement que notre corps exécute et, plus tard, nous aborderons en détail la locomotion. Pour ce faire, nous observerons que l'activité locomotrice — ainsi que le reste des actions sauf les réflexes — implique un processus qui s'active bien avant l'exécution d'un mouvement; en fait, un grand pourcentage de ce que nous appelons « action »/« mouvement » repose sur une série de mécanismes « couverts » qui évaluent et anticipent de multiples scénarios d'action virtuels. Comme nous le préciserons, ce dernier fait conduira la perception visuelle à se définir comme une action que l'on dit « arrêtée », mais une action après tout.

En plus de donner quelques considérations générales sur les structures du système nerveux assurant l'action, l'un de nos principaux intérêts est de mettre en évidence le rôle joué par les sensations physiques dans les tâches de préparation et d'exécution du mouvement; ce qui a surtout été envisagé et revendiqué par la phénoménologie. En ce sens, nous étudierons les différents sens et circuits sensoriels impliqués dans le mouvement — kinesthésie, proprioception et intéroception — en essayant de déterminer quel est leur objet de perception et leur mission.

Enfin, sachant que selon les occasions nous effectuons des mouvements avec différents degrés de conscience, nous souhaitons étudier ce qu'un corps sait, de

manière explicite ou implicite, de son mouvement et ce qu'un corps sait de lui-même à travers le mouvement : par exemple, comment il évalue le fait de pouvoir ou de ne pas pouvoir effectuer une certaine action, comment il vérifie que l'action effectuée est effectuée par lui-même ou comment il discrimine si cette action effectuée est volontaire ou pas.

Nous sommes conscients qu'il peut sembler que ce troisième chapitre nous éloigne de ce qui est notre véritable objet d'analyse, qui est la poétique d'André du Bouchet. Or, comme nous l'avons exprimé précédemment, déclarer que le déplacement physique est la racine même de ses poèmes implique pour nous la responsabilité de bien comprendre — et de partager — d'abord ce qu'est le mouvement pour un esprit engagé dans ses fonctions quotidiennes. Ce n'est qu'ainsi que nous pourrions analyser comment ce même esprit aborde et travaille poétiquement cette structure expérientielle.

Dans le quatrième et dernier chapitre, nous retraçons l'articulation du mouvement dans son acception de déplacement physique — et donc en tant que processus cognitif complexe — dans la poétique de Du Bouchet. Le mouvement y répond fondamentalement à un besoin d'ordre perceptuel, c'est-à-dire à une intention de faire apparaître sous un aspect concret tout ce qui est initialement imprécis. Nous verrons que cette volonté perceptive émerge dans la conscience lyrique avant qu'elle ne soit dans le paysage, plus précisément, au moment de décider qu'elle veut « sortir » à l'extérieur; c'est pour cette raison que nous observerons comment la voix poétique se met en rapport avec un espace qui, puisqu'il n'est pas encore configuré, ne peut pas être pour l'instant un paysage. À partir d'ici et avec un je lyrique qui marche déjà à l'extérieur, nous analyserons quels paramètres spécifiques du mouvement coopèrent dans la construction sensible de différentes présences. Étant donné que, malgré un certain degré de variabilité, l'activité locomotrice est très régulière et implique toujours les mêmes composantes, plusieurs d'entre elles peuvent être retrouvées, différemment dosées, dans la structuration de nombreuses matières paysagères. C'est pourquoi nous avons opté pour organiser le chapitre en fonction de ces dernières et non des stratégies que la cognition motrice lyrique utilise pour les configurer.

Après avoir donné quelques notes sur le degré d'élémentarité du paysage dans son ensemble et sur ses corps paysagers spécifiques, nous analyserons ceux qui apparaissent le plus fréquemment dans cette œuvre et avec lesquels, par conséquent, le moi lyrique interagit de manière constante. Ils ont tous la particularité de pouvoir être regroupés au sein de l'un des quatre éléments qui subdivisent traditionnellement la nature — l'air, la terre, le feu et l'eau — et qui serviront également à subdiviser les différentes sections de ce chapitre. En effectuant ces regroupements, nous avons non seulement tenu compte de la matérialité de ces présences, mais aussi de la manière dont la cognition motrice lyrique les traite et les conçoit. C'est pour cette dernière raison que, par exemple, le ciel apparaît au sein de l'épigraphe consacrée à la terre, dont font également partie la montagne, la pierre ou le chemin. En ce sens, nous observerons que, à la conformation sensible des différentes présences du paysage, outre le versant effectivement exécuté, contribue la dimension projetée de la locomotion et que la voix lyrique parvient à comprendre le mouvement de certains de ces corps paysagers grâce à ses propres mouvements. C'est à travers les mouvements du paysage que nous aurons l'occasion de voir quelles autres actions en plus de la locomotion composent le répertoire kinétique de la voix poétique; toutes ces actions nous permettront d'entrevoir la conception que la conscience lyrique a de son corps et de certaines de ses parties. Puisque, comme nous venons de le mentionner, le mouvement propre est projeté et étendu à d'autres présences du paysage, nous pourrons dès lors examiner comment le moi lyrique reconnaît aussi en elles certaines de ses extrémités à lui; c'est pourquoi nous retrouvons quelques-unes des parties du corps humain dans les titres de certaines sous-sections.

Bien que nous n'ayons fait référence jusqu'à présent qu'au niveau représentatif du langage, nous tenons à souligner que, dans la mesure du possible, nos analyses aborderont également son niveau performatif; surtout, comme nous l'avons déjà annoncé, la dynamisation représentée par la mise en page du texte et les valeurs figuratives du blanc.

INTRODUCCIÓN

El trabajo de investigación que comienza aquí su recorrido busca explorar la noción de ‘movimiento’ en la poesía de André du Bouchet. La propuesta de esta noción parte en primera instancia de la frecuencia con la que la voz lírica, pero también el propio poeta y la crítica literaria interesada en esta producción, destacan la caminata como una acción que cataliza tanto el proceso mismo de escritura como el paisaje que presentan sus poemas. De hecho, habida cuenta de las declaraciones de estos tres actantes, dentro del panorama poético de la segunda mitad del siglo XX en adelante, es consabido que André du Bouchet es un poeta caminante que transfiere la experiencia de la locomoción a sus composiciones. Es por esto por lo que la figura de Du Bouchet admite formar parte de la constelación de escritores —entre los más conocidos Jean-Jacques Rousseau, Henry David Thoreau, Antonio Machado o Robert Walser— que han extraído un rédito creativo a sus desplazamientos. Y, por ende, Du Bouchet se convierte en una eventual referencia manejada por los numerosos volúmenes que exploran la incidencia que tiene el acto de caminar en el pensamiento y en la estética³. Ahora bien, muchos de estos estudios terminan por ofrecer una tipología de paseos y de paseantes que precisamente a nosotros nos interesa evitar. Las razones de ello son dobles: por un lado, los detalles de los paseos de Du Bouchet que han trascendido son muy escasos; de ellos sabemos que se han desarrollado esencialmente en un entorno natural —como prueba el inventario de elementos consignados en sus poemas— y que se han prolongado a lo largo de los años siempre y cuando lo permitiesen la orografía del terreno y la resistencia física del poeta. En *Debout sur le ciel*, Paule Du Bouchet (cf. 2018: 7), la hija del poeta, deja entrever que la soledad que se le puede presuponer a una actitud contemplativa no era forzosamente

³ Sirvan de ejemplo, entre los más recientes y conocidos, los siguientes: *Wanderlust: A History of Walking* de Rebecca Solnit (2000), *Éloge de la marche* de David Le Breton (2000), *Marcher, une philosophie* de Frédéric Gros (2008), *Walkscapes: la marche comme pratique esthétique* de Francisco Carreri (2002), *Marcher avec les philosophes* de Sven Ortoli (coord.) (2018) o *Walking: One Step At a Time* d'Erling Kagge (2019).

un requisito para él y que bajo cualquier desplazamiento, no sólo el de la locomoción⁴, el paisaje solicitaba transformarse en una anotación poética. Por otro lado, términos como «caminata», «paseo», *flânerie* o «errancia» perfilan una acción diferenciable de las otras por la manera que tiene de concretar algunas de sus variables, como pueden ser el ritmo, el objetivo que tiene o el lugar en el que se ejecuta. «Movimiento» es una palabra que, como las anteriores, remite a un desplazamiento físico del espacio, pero que además lo sugiere de un modo más amplio y difuso. Para nosotros esta indeterminación es algo ventajoso y productivo, pues nos brinda un desplazamiento cuyos rasgos no vienen fijados de antemano, sino que están a la espera de ser concretados y pormenorizados. En este sentido, el primero de los objetivos de nuestra tesis es la elaboración de un análisis del movimiento en tanto en cuanto experiencia realizada y sentida en primera persona; para ello, guiados por las consideraciones que despuntan en ciertos poemas, trataremos de construir progresivamente algunos de sus múltiples engranajes: su organización secuencial y temporal en distintos plazos, las contribuciones que realizan diferentes sistemas perceptivos o, incluso, algunas de las creencias que se tienen acerca del organismo propio y de sus aptitudes. El esbozo del movimiento que vamos a realizar, aunque esté mediado por Du Bouchet, en cierto sentido podrá tomarse como testimonio de lo que supone ser en sí mismo un cuerpo (humano) en movimiento.

De entre las distintas cuestiones suscitadas por este primer propósito hay dos que se distinguen por el alcance y la relevancia que tienen dentro de la existencia particular de un sujeto y de la existencia común a nuestra especie: el movimiento estructura nuestra realidad perceptiva y sintiente al mismo tiempo que posibilita nuestras capacidades perceptiva y sintiente en sí mismas. Esto es lo que motiva nuestro segundo objetivo: la observación de las maneras en las que el desplazamiento físico modula la configuración del espacio en el que se practica, à savoir, un paisaje. Así, nuestra hipótesis es que las presencias que aparecen en los poemas son aquellas que se vuelven perceptibles gracias al movimiento y que su figuración está sujeta a

⁴ «Parfois, c'était lors d'une échappée à vélo. Tout à coup, il n'était plus à nos côtés, nous mettions pied à terre et l'attendions, il y avait au loin la silhouette lointaine, vélo tenu entre les jambes, absorbé dans son carnet» (Du Bouchet, 2018: 7).

dicha actividad, de modo que de todos sus potenciales atributos cabe suponer que se seleccionarán los que más vínculo y relevancia tengan dentro de la locomoción. Ahora bien, en la medida en que aspiramos a dar cuenta del movimiento desde sus implicaciones y dimensiones más fundamentales y en la medida en que éste instaure una relación que involucra a un individuo y a su entorno, lo esperable es que el propio cuerpo ejecutor del desplazamiento se vaya erigiendo en paralelo al paisaje. En consecuencia, buscaremos aprehender conjuntamente las formas específicas bajo las que el cuerpo propio y el paisaje aparecen para una conciencia sumida en la efectuación de un movimiento sostenido en el tiempo.

Debido a la naturaleza de nuestro planteamiento, este trabajo se enmarca dentro de lo que actualmente se conoce como los «Estudios literario-cognitivos» y más concretamente en la línea de la «Poética cognitiva». Aunque esta última etiqueta acoge investigaciones que son susceptibles de ser muy distintas entre sí en función de la especificidad de su centro de interés, todas ellas recuperan herramientas y conceptos provenientes de las distintas disciplinas que integran las ciencias cognitivas con vistas a poner en valor que el texto y el lenguaje literario se encuentran atravesados por los mismos procesos cognitivos que utilizamos en nuestro día a día —la percepción, la memoria, la emoción etc.—. En nuestro caso, puesto que el foco recae en el movimiento, trataremos de desplegar lo que en ciencias cognitivas se conoce como *motor cognition*, una rama que recibe su nombre del que es su objeto de estudio, nuestra cognición motora, y que recopila las explicaciones facilitadas mayormente por la neurociencia y la psicología cognitivas acerca del funcionamiento de nuestro aparato sensoriomotor y de la incidencia que tiene su actividad en nuestra cognición de un modo absoluto y de un modo concreto en determinadas operaciones cognitivas. En paralelo, también reflexionaremos a partir de las descripciones que son otorgadas por la fenomenología que atiende particularmente a nuestra experiencia como seres móviles. Queremos poner de relieve cierta disparidad terminológica entre las disciplinas de nuestro aparato teórico: si bien la neurociencia y la psicología cognitivas prefieren hablar de «acción», la fenomenología defiende fervientemente y casi de manera exclusiva el uso de «movimiento». Salvo en aquellos casos en los que

problematicemos abiertamente las diferencias que acarrearán uno y otro vocablo o en los que señalemos lo contrario, estos términos serán empleados como sinónimos para eludir una reiteración léxica que resulte excesiva. Sin embargo, tanto para el título como para la organización de esta tesis hemos estimado más apropiado decantarnos por «movimiento» porque, como explicaremos en uno de los capítulos de nuestro trabajo, este término registra unas apreciaciones íntimas que desempeñan un papel crucial dentro de nuestra subjetividad sin desdeñar la parte más mecanicista del desplazamiento —que es justamente la vertiente que se ve subrayada por el término «acción»—.

Por otro lado, la vaguedad a la que apuntábamos antes y que predomina en «movimiento» convierte esta palabra en algo muy flexible, que puede dar cuenta de casi cualquier cambio de casi cualquier naturaleza y magnitud. Así, el otro movimiento que nos interesa es el del poema. Si el movimiento es de por sí un de lenguaje corporal, será necesario sopesar cómo éste se expresa en lenguaje poético. Es por esto por lo que la intención última será la de advertir algunas de las formas en las que en esta obra el movimiento no sólo se propone como estructura de pensamiento que conforma e integra experiencialmente un paisaje, sino como una estructura de pensamiento específicamente poético. En este sentido no se trata únicamente de probar lo que sabe el poema acerca de un movimiento ajeno, sino también de ver el suyo propio, que se produce tanto en sus imágenes como en su materialidad —especialmente en el caso de Du Bouchet, en la espacialidad de un texto que se fragmenta y que se esparce a lo largo de la(s) página(s)—. Precisamente, debido a esta mise en page particular, en algunos de nuestros análisis tendremos ocasión de ver cómo el poema de Du Bouchet también pone en valor los movimientos que ha de efectuar el receptor con vistas a, en primer lugar, leer el texto y, en segundo lugar, a extraer de él un sentido.

Es necesario puntualizar que alguno de nuestros objetivos ya ha sido abordado y respondido en parte por la crítica de Du Bouchet, concretamente el segundo de ellos que concierne la articulación del paisaje. Sin embargo, nuestra manera de proceder nos parece diferente a la de los trabajos previos en distintos aspectos que estimamos fundamentales: el primero, y quizá más significativo, concierne el hecho de que la

mayoría de los estudios —al menos de los que hemos podido consultar— insisten en el papel decisivo que posee la caminata dentro de esta poética sin dedicar apenas tiempo a rastrear poemáticamente este fenómeno y a definirlo o explicarlo en su complejidad. A este respecto, por ejemplo, ciertos investigadores han planteado un enfoque cercano a la fenomenología y a la geopoética, pero que no incluye la movilización de observaciones propias de las disciplinas o saberes que aspiran a esclarecer verdaderamente la experiencia locomotora y el grado de dependencia que tiene para con ella el espacio fenoménico que habita un sujeto.

En segundo lugar, por razones de extensión, los análisis previos a los nuestros no acostumbran a explorar varias presencias del paisaje a la vez, lo que dificulta, o impide, que se puedan establecer comparaciones sobre el tipo de correlación que se establece entre ellas y el desplazamiento; unas correlaciones que constituyen, justamente, el núcleo de nuestra investigación. Finalmente, el corpus abordado por cada uno de estos trabajos suele estar acotado a una obra concreta. Esto, en realidad, debido a las características de la obra en cuestión, no es en sí mismo un obstáculo, pues como explicaremos, puede considerarse que en cierto modo todos los poemas de Du Bouchet son pequeñas variaciones de un único poema. No obstante, pese a que los ejemplos que ofrecen estos análisis sea suficientemente representativa de la poética de Du Bouchet, el lector menos especializado puede tener la sensación de que se ocupan de un ámbito demasiado específico y quizás aislado de su obra.

Por nuestra parte, queremos puntualizar que el corpus que nosotros hemos examinado está compuesto principalmente por los poemarios publicados por Du Bouchet y por los carnets aparecidos gracias al trabajo de varios críticos y que contaron con el beneplácito del poeta o, una vez fallecido, de su viuda Anne de Staël. Los ensayos contarán con una presencia mínima en nuestro trabajo y exhibirán una estética similar a la de las otras dos tipologías de textos, es decir que están vertebrados los tres por los mismos interrogantes poéticos. Nuestra preferencia por los poemarios y cuadernos obedece a una razón de contenido, pues en ellos encontramos las mayores expresiones del paisaje, mientras que los ensayos se vuelcan especialmente sobre los procesos artísticos de escultores y pintores. Además, como detallaremos, los

poemarios y los cuadernos albergan estrictamente los mismos poemas, sólo que en fases distintas de su escritura; lo cual suma un movimiento más a nuestra lista, esta vez de carácter intertextual.

Ahora bien, queremos avisar de que los títulos de las obras consultadas sólo se indicarán en el primer capítulo de la tesis, encargado de ofrecer una perspectiva general de la obra de Du Bouchet y de poner el acento en ciertas cuestiones que van abriendo paso a nuestro análisis poético posterior. En este análisis se ha optado por no mencionar directamente ni los poemarios ni los cuadernos —aunque todas las citas estarán debidamente referenciadas—, principalmente porque queremos efectuar un recorrido poemático semejante al que realizan Du Bouchet y la voz lírica, es decir, en donde las únicas referencias sean unos elementos del paisaje que están consolidándose. En este sentido, creemos que la idea de que estamos andando un camino de un modo similar al poeta ha impregnado y ha moldeado considerablemente la propia escritura de esta tesis; fruto de ello son las numerosas expresiones espaciales que se han infiltrado orgánicamente en nuestro lenguaje.

Igualmente, nos parece oportuno dar un último apunte en relación al corpus que hemos manejado. Si bien, como acabamos de mencionar, hemos revisado todos los poemarios y cuadernos publicados de Du Bouchet, el número de composiciones que hemos escogido para analizar es más bien reducido y, además, muchas de ellas se corresponden con versos únicos o breves anotaciones poéticas. Esto último se debe a que son estos fragmentos de texto las que se han mostrado más operativos a la hora de ayudarnos a construir el movimiento —y por ende el paisaje y el cuerpo— desde sus eslabones más esenciales y discretos.

En función de los objetivos y de la metodología que acabamos de explicitar, este trabajo se inscribe dentro de una de las dos líneas de investigación fundamentales que admite la obra de Du Bouchet —la otra sería la que explora sus relaciones interartísticas— al mismo tiempo que aspira a introducir esta vía de estudio del movimiento en el ámbito de la poética cognitiva. Por esto mismo, esperamos proporcionar respuestas que contribuyan de igual manera al campo de la crítica de Du Bouchet y al de los estudios literario-cognitivos. Dentro de estos últimos, más

concretamente, pretendemos ayudar a impulsar las investigaciones que abordan las representaciones del movimiento en literatura mediante aportaciones que tengan en cuenta las particularidades del lenguaje poético; unas aportaciones que, en última instancia, son susceptibles de ser confrontadas y extendidas a otras poéticas.

A continuación, pasamos a ofrecer una presentación del plan de nuestra tesis, compuesta por cuatro capítulos; cada uno de ellos dispondrá un binomio distinto conjugado a partir de dos de estos tres ámbitos: movimiento, poesía y cognición. El primer capítulo explora los dos primeros y, tal y como hemos referido más arriba, perfila una introducción a la poética de André du Bouchet que pondrá de relieve únicamente los aspectos que nos resultan pertinentes para nuestros objetivos. Aunque en un momento específico detallaremos la importancia del acto de caminar dentro de su proceso creativo, durante el resto de esta sección utilizaremos el término «movimiento» de manera metafórica con vistas a apuntar a las tensiones y circulaciones que se gestan, por un lado, en el poema y, por otro, entre los diferentes textos de esta poética; lo cual origina dos subapartados: en el primero tendremos ocasión de matizar la concepción de Du Bouchet acerca del lenguaje poético. Las consideraciones de nuestro poeta que recogeremos destacarán por estar muchas de ellas formuladas en clave figurada, de manera que serán los propios elementos del paisaje o las acciones que él llevaba a cabo en este entorno los que esgriman y expresen las funciones y las formas de su lenguaje poético. En relación a esto, tendremos la oportunidad de resaltar la necesidad de preservar el «aire» del lenguaje; para ello veremos cómo Du Bouchet se sirve del espacio blanco de la página, que será un elemento muy activo dentro del cuerpo del poema. Este espacio blanco no sólo tendrá unas implicaciones en cuanto a la linealidad o al ritmo de la lectura, sino que, como detallaremos, se convertirá en una región que *encarna* la materialidad de unas realidades vinculadas al paisaje y a la pintura.

El segundo apartado del primer capítulo organiza una presentación de los tres géneros que abarca la obra dubouchetiana —recordemos: poemarios, cuadernos y ensayos—, insistiendo en que, sin embargo, no hay mucha distancia que los separe: cada uno constituye un intento de sondear las posibilidades de un lenguaje que nunca

deja de tener connotaciones e implicaciones poéticas. En un segundo tiempo, mostraremos algunos de los «movimientos» o «desplazamientos» que ha experimentado buena parte de su producción. En concreto, veremos cómo su voluntad de «aireamiento» del lenguaje, llevó a Du Bouchet a seguir trabajando constantemente aquello que ya había escrito, de forma que en su obra poética publicada encontramos varias versiones de las distintas unidades textuales que componen su obra: un poemario que cuenta con varias ediciones; una sección poética que se integra en varios poemarios; o un poema presente en varios poemarios y/o en varios poemarios y cuadernos. Con una voluntad analítica, cotejaremos algunas de estas distintas unidades textuales, como mínimo, duplicadas tratando de estudiar qué efectos suscitan los eventuales cambios en sus significantes entre una variante y otra a la hora de configurar el cuerpo del poema y el sentido poético. Nuestro itinerario por esta obra que crece a través de la *reprise* de fragmentos anteriores terminará demostrando que hay dos tipos de unidades mínimas sobre las que pivota la obra y que se resisten al cambio: una de ellas se corresponde con versos que, en sus distintas versiones, exhiben una exactitud a nivel de sus significantes, es decir, son unidades que presentan el mismo sentido en su literalidad; las otras conciernen a los mismos elementos del paisaje que despuntan a lo largo de todos los versos, de manera que son unidades de sentido paisajístico. Precisamente, estas unidades de sentido paisajístico constituirán el centro de nuestro análisis poético, reservados para el último capítulo.

El segundo capítulo propone una intersección entre lo cognitivo y lo poético, tal y como es convenida por los estudios literario-cognitivos y, más concretamente, por la Poética cognitiva. En primer lugar, delimitaremos cuáles son los orígenes, las pretensiones, la metodología y los potenciales y más frecuentes objetos de estudio de esta rama de la Teoría Literaria que, si bien tiene varias décadas de trabajo a sus espaldas, está conociendo en la actualidad una expansión exponencial. Además de ello, problematizaremos una de sus zonas más difusas: qué pueden esperar de estas manifestaciones de la mente literaria las disciplinas científicas que le prestan sus conceptos o, en otras palabras, si verdaderamente estos estudios literarios tienen algo que decir —y cuál es su alcance— sobre la cognición humana. A partir de aquí,

abordaremos específicamente dos preguntas: cómo experimentamos el poema y por qué lo experimentamos como lo experimentamos. El primer interrogante plantea un acercamiento a la recepción del texto literario y, más concretamente, al tipo de operaciones que debe llevar a cabo el lector para construir un sentido de manera efectiva y conseguir *enactar* un mundo ficcional o poemático al que, independientemente de sus rasgos particulares, responde de la misma manera que al ordinario, es decir, de un modo *real* y afectado. Como veremos, dentro de esta tarea, el aparato sensoriomotor desempeñará un papel muy importante, puesto que asegura que ese sentido se elabore en clave corporal además de conceptual. La segunda de las cuestiones nos permitirá instalarnos en el seno del poema para explorar la razón de nuestra respuesta afectada: el hecho de que el lenguaje poético acomoda entre sus significantes y sus significados relaciones multimodales que son de orden inteligible, pero también sensible. De hecho, este régimen sensible se nutre y juega con nuestro registro íntimo de vivencias, en concreto con los impulsos y ritmos que las organizan y especifican; son estos patrones físicos y sensitivos que los que dinamizan el lenguaje y los que convierten el poema en una entidad viva e interpelante.

Posteriormente, será el momento de que presentemos sucintamente lo que hemos llamado *les études littéraires-cognitives mouvantes*, todavía muy incipientes, con la voluntad de ir exponiendo una terminología que recuperaremos más adelante y, sobre todo, de tantear, de la mano de dos especialistas, cómo se modulan los análisis cognitivos sobre un movimiento de naturaleza ficcional o poética. Finalmente, cerraremos este bloque con un análisis de un poema de Du Bouchet con la intención de incidir en que el sentido es una cosa que *hacemos* guiados por ciertas constricciones del texto y en demostrar que un significante o elemento poemático puede contribuir a producir más de un único sentido.

El tercer capítulo instala la noción de movimiento dentro del terreno cognitivo con el objetivo de probar que se trata de una de nuestras experiencias más fundamentales —sino la más fundamental—, puesto que, como explicaremos, de ella depende nuestra cognición humana, es decir nuestra capacidad para comprender e integrarnos en el mundo. Pese a ello, el movimiento no es un asunto que haya

suscitado históricamente un gran interés entre las disciplinas encargadas de explicar nuestro procesamiento de la información y construcción del conocimiento. Sin embargo, esta cuestión se irá introduciendo progresivamente a lo largo del siglo XX, hasta, más tarde, ocupar el centro de numerosas investigaciones; es por esto por lo que hemos estimado oportuno ofrecer de manera sucinta un relato de los hallazgos que impulsaron el surgimiento de un nuevo paradigma cognitivo que sitúa el movimiento en el centro de la realidad para el ser humano perceptor y sintiente.

En un segundo tiempo —y todavía enmarcados dentro del tercer capítulo— detallaremos los numerosos parámetros orquestados dentro de la estructura de la acción/del movimiento —recordemos que las disciplinas científicas privilegian el primer término mientras que la fenomenología hace lo propio con el segundo— con el objetivo de evidenciar el trabajo sofisticado de coordinación, planificación, previsión, reconsideración o interpretación de numerosos datos y variables en paralelo y en cuestión de milisegundos. En un primer momento, veremos cuáles son los distintos tipos de acción/movimiento que ejecuta nuestro cuerpo para, posteriormente, abordar extensamente el locomotor. Para ello, observaremos que la actividad locomotora —junto con el resto de acciones salvo las reflejas— entraña un proceso que se activa mucho antes de que se ejecute un determinado movimiento; de hecho un gran porcentaje de lo que llamamos «acción»/«movimiento» reposa en una serie de mecanismos encubiertos que sopesan y anticipan múltiples escenarios virtuales de actuación. Como matizaremos, esto último hará que la percepción visual se postule en sí misma como una acción que se designa como «detenida», pero acción al fin y al cabo.

Además de dar algunas consideraciones generales sobre las estructuras del sistema nervioso que posibilitan la acción, uno de nuestros intereses principales es el de subrayar el papel que tienen las sensaciones físicas dentro de las tareas de preparación y ejecución del movimiento; algo que, sobre todo, ha sido reivindicado por la fenomenología. En este sentido, estudiaremos los distintos sentidos y circuitos sensitivos involucrados en el movimiento —la kinestesia, la propiocepción y la

interocepción— tratando de determinar cuál es su objeto de percepción y su cometido.

En último lugar, a sabiendas de que, según la ocasión, realizamos movimientos con diferentes grados de consciencia, queremos estudiar qué sabe, a un nivel explícito o implícito, un cuerpo sobre su movimiento y qué sabe un cuerpo sobre sí mismo a través del movimiento: cómo evalúa el hecho de poder o no poder efectuar una determinada acción, cómo verifica que la acción que se está efectuando la está llevando a cabo él mismo o cómo discrimina que esa acción realizada es voluntaria o no.

Somos conscientes de que quizás pueda parecer que este tercer capítulo nos aleja del que es nuestro verdadero objeto de análisis, que es la poética de André du Bouchet. Ahora bien, como expresamos anteriormente, declarar que el desplazamiento físico es la raíz misma de sus poemas conlleva, para nosotros, la responsabilidad de entender —y de compartir— en primer lugar lo que es el movimiento para la mente comprometida en sus funciones cotidianas. Sólo así podremos analizar cómo esta misma mente aborda y trabaja poéticamente esta estructura experiencial.

En el cuarto y último capítulo rastreamos la articulación del movimiento en su acepción de desplazamiento físico —y por ende como un proceso cognitivo complejo— en la poética de Du Bouchet. El movimiento responde fundamentalmente a una necesidad de orden perceptivo, es decir a una intención de mostrar bajo una apariencia concreta todo lo que en primera instancia es impreciso. Veremos que esta voluntad perceptiva emerge en la conciencia lírica antes de que ella esté en el paisaje, en concreto, en el momento decidir que quiere «salir» al exterior; por eso mismo observaremos cómo la voz poética se relaciona con algo que, por no estar todavía configurado, no puede ser todavía un paisaje. A partir de aquí y con un yo-lírico que se encuentra recorriendo el exterior, analizaremos qué parámetros específicos del movimiento cooperan en la construcción sensible de las distintas presencias. Puesto que, aunque cuente con cierto grado de variabilidad, la actividad locomotora es muy regular e involucra siempre los mismos componentes, varios de

estos pueden encontrarse, en mayor o menor medida, en la estructuración de muchas de las materias del paisaje. Es por esto por lo que hemos preferido organizar el capítulo a partir de estas últimas y no de las estrategias que utiliza la cognición motora lírica para configurarlas.

Después de haber dado algunos apuntes acerca del grado de elementalidad del paisaje en su globalidad y de sus cuerpos paisajísticos específicos, analizaremos aquellos que aparecen más frecuentemente en esta obra y con los que, por consiguiente, el yo-lírico interactúa de manera constante. Todos ellos tienen la particularidad de poder agruparse dentro de alguno de los 4 elementos en los que tradicionalmente se subdivide la naturaleza —el aire, la tierra, el fuego y el agua— y que servirán también para subdividir los distintos apartados de este capítulo. A la hora de realizar estos agrupamientos no sólo hemos tenido en cuenta la materialidad de estas presencias, sino también la manera que tiene de tratarlas y procesarlas la cognición motora lírica. Es por esta última razón por la que, por ejemplo, el cielo aparece dentro del epígrafe dedicado a la tierra, del cual forman también parte la montaña, la piedra o el camino. En este sentido, observaremos que en la conformación sensible de las distintas presencias del paisaje contribuye, además de la vertiente efectivamente ejecutada, una dimensión proyectada de la locomoción; así, veremos que la voz lírica consigue entender el movimiento de alguno de estos cuerpos paisajísticos gracias al suyo propio. A través de los movimientos del paisaje, tendremos ocasión de ver qué otras acciones, además de la locomoción, integran el repertorio kinético de la voz poética; todas ellas nos dejarán entrever la concepción que tiene la conciencia lírica de su cuerpo y de algunas de sus partes. Puesto que, como acabamos de mencionar, el movimiento propio es proyectado y extendido a otras presencias del paisaje, consecuentemente, podremos examinar cómo el yo-lírico reconoce en ellas algunas de sus propias extremidades; es por esto por lo que encontramos algunas partes del cuerpo humano en los títulos de algunos subapartados.

Aunque hasta ahora sólo hayamos hecho referencia al nivel representativo del lenguaje, queremos puntualizar que, en la medida de lo posible, nuestros análisis

también abordarán el nivel performativo; especialmente, como hemos ya anunciado, la dinamización que supone la disposición del texto y los valores figurativos del blanco.

V. CONCLUSIONS

L'approche du poétique proposée dans cette thèse est surgie de la conviction que le poème est un espace de connaissance dont les couches sont constituées de savoirs de nature très différente. Alors que certains d'entre eux y parviennent comme un écho d'un domaine « étranger », beaucoup d'autres sont strictement et intrinsèquement « propres », que ce soit parce qu'ils reflètent des aspects de la structure cognitive qui le conçoit et/ou parce qu'ils mettent en valeur les spécificités de la discipline littéraire-poétique — comme c'est le cas de son usage particulier du langage. Notre travail a porté sur ce deuxième type de savoir, qui est celui qui s'installe dans la poétique d'André du Bouchet et qui est d'ailleurs parfois approfondi par lui-même. Par rapport à ce dernier fait, rappelons que, comme c'était le cas pour plusieurs des poètes contemporains, le principal centre d'étude et de réflexion de l'œuvre de Du Bouchet n'était pas tant le paysage embrassé thématiquement et isotopiquement par ses poèmes que la manière dont cette expérience ou « donnée d'existence » pourrait être configurée poétiquement en respectant sa condition *réelle*. Ainsi, bien qu'elle n'ait pas été formulée en ces termes, nous pouvons considérer que cette question s'interroge en fin de compte sur ce que le poème *connaît* de la réalité et sur les manières dont il nous la *fait connaître*. La réponse, quoique quelque peu indirecte, nous a été donnée par le poète lui-même dans une citation que nous avons recueillie dans le premier chapitre et que nous souhaitons récupérer : « [s]' il y a poème, c'est le réel. Le poème n'est pas dans un rapport de dépendance, il est le réel. Vous êtes impliqué dans le réel, vous vous réalisez » (Du Bouchet, 2016 : 50). En réfutant sa subordination par rapport au réel, Du Bouchet y redéfinit l'objet et la fonction du poème : il n'aspire pas à concorder avec ou à répondre à une réalité autre et, par là même, il ne doit pas être jugé comme une représentation — au sens de 'reconstitution' ou 'reproduction' — d'un monde étranger, mais comme *présentation* d'une réalité qui s'engendre elle-même et qui s'actualise constamment : au dire de

Michel Collot (1989 : 174), « [...] la référence poétique n'est ni identifiante ni objectivante, mais modifiante [...] ».

Il convient de souligner que, dans la mesure où Du Bouchet qualifie de réelle l'expérience du poème, celui-ci devient représentatif de ce que signifie *connaître* au sens large et pas seulement poétique. En ce sens, il est important pour nous que le poète affirme que la re-*connaissance* de quelque chose comme authentique va de pair avec une implication et une réalisation de notre part, c'est-à-dire avec un engagement actif. De cette manière, la réalité — banale et/ou poétique — serait assujettie et corrélative à un *savoir-faire* propre, précis et continu, qui, en dernier ressort, ne rendrait compte que de ce qu'est la réalité subjectivement pour nous; une sorte d'intuition qui, comme nous le savons désormais, est profondément en accord avec le paradigme actuel des sciences cognitives.

Or, le fait que le poème n'ait pas à répondre au monde ne signifie pas qu'il doive lui tourner le dos, surtout lorsqu'il s'agit d'une poétique qui cherche à aborder une expérience ordinaire aussi spécifique que celle du paysage. En ce sens, dans l'interface entre expérience et langage qu'est le poème, le poète a affaire au lien qu'il entretient et construit avec ce paysage, mais aussi — et surtout — à celui qu'il entretient et construit avec le langage. En fait, les poètes cherchant à *dire* la présence des choses — si nous l'abrégeons avec la terminologie de Bonnefoy — prennent conscience que dans la pratique poétique ce qui est présent en premier lieu est le langage et que ce n'est que de sa matérialité que peut résulter la matérialité du paysage poétique; c'est pourquoi Collot (*cf.* 1989 : 174) dira qu'en plus de « modifiante », la référence poétique est « mondifiante ».

Dire que le langage est *présent* fait de lui un système capable d'affecter de manière sensible la ou les personnes qui le confrontent. Dans le cas de Du Bouchet, nous avons eu l'occasion de constater que la conviction — extensible à de nombreux poètes de sa génération — que l'articulation linguistique d'une expérience comporte le danger de la déformer a motivé une certaine méfiance à l'égard du langage. Cette perception se faufile assez fréquemment dans les extraits métopoétiques dans lesquels le langage apparaît comme une entité à l'écart. Dans cette position, Du Bouchet non

seulement articule la sensation concrète qu'il éprouve face à cette question — d'expulsion ou de fuite — mais il souligne également que son rapport à la langue est un rapport d'ordre spatial, c'est-à-dire susceptible d'être forgé et varié grâce à son corps et à son mouvement; une conception corporelle du langage qui se révèle dans d'autres termes qui reviennent à plusieurs reprises dans ses commentaires, comme le fait de le « traverser » ou de « peser » sur lui.

Au vu de ce qui précède, nous pouvons déduire que pour le poète le langage est un objet sensible au même niveau que les éléments du paysage dont il s'est occupé et que, par conséquent, il attend également dans un premier temps d'être façonné de manière significative. Dès lors, l'œuvre de Du Bouchet peut être vue comme un ensemble de tentatives pour modeler sa propre inscription dans le langage. La possibilité de réaliser cette inscription implique, comme dira le poète, l'action de l'*aérer* — encore un verbe qui exprime de manière sensible la nécessité de rendre la langue moins hostile et plus habitable —, qui s'est matérialisée et divisée en plusieurs stratégies : la première d'entre elles était chargée de fragmenter le texte le long de la page, ce qui fait que le poème n'est pas une simple unité textuelle, mais une structure composée à la fois de vers et de blancs — plus ou moins larges — qui sont intercalés entre les premiers. En même temps, comme nous l'avons souvent vu, la mise en page de ces deux types de composants donne lieu à de multiples dynamiques spatiales, poussant le poème à admettre potentiellement plusieurs trajets de lecture, chacun avec ses changements au niveau des images obtenues. La seconde stratégie choisit de supprimer les éléments syntaxiques comme les verbes, les objets directs ou encore les conjonctions; et la troisième stratégie est celle d'introduire certains signes orthographiques — comme les traits d'union ou les parenthèses — au milieu des signifiants. Il sied de noter qu'aussi bien la prééminence que Du Bouchet réserve au blanc que la désarticulation du langage ne sont pas des ressources ou des traits avec lesquels ses poèmes sont nés, mais ils y ont été progressivement introduits, notamment à partir de *Dans la chaleur vacante*; parallèlement et une fois installés dans l'œuvre, Du Bouchet, loin de s'accrocher directement à ces procédés comme s'il s'agissait d'une formule, les investiguait afin de repousser encore plus ses limites.

Les techniques que nous avons évoquées touchent à la fois au corps du poème — puisqu'elles l'évalent et/ou le concentrent dans certaines zones de la page et l'agrandissent ou le réduisent selon le nombre d'éléments qui le constituent — et à son organisation séquentielle et logique, qui, au lieu d'être fermée, reste (très) ouverte. Dès lors, la dimension physique du langage et du poème s'impose au lecteur qui, plus que des significations, reçoit avant tout des signifiants, c'est-à-dire des réalités matérielles. C'est ce qui a amené certains critiques à affirmer que Du Bouchet annulait la fonction sémantique du mot. Pour notre part, nous avons défendu qu'au lieu d'être invalidée, cette fonction reste suspendue; la nuance nous semble cruciale : d'abord parce que ces signifiants signifient déjà sensiblement — ils communiquent leur *être-ici*, leur présence; deuxièmement, parce que, selon nous, le poète ne bloque pas l'accès à un sens d'ordre intelligible, mais celui-ci relève en partie de l'adresse du lecteur qui utilise le sens sensible de chacun des mots pour définir le type des relations à établir entre les différentes unités.

Or, comme nous l'avons vu, les associations que nous devons réaliser concernent non seulement les unités textuelles entre elles, mais aussi les unités textuelles *et* les régions blanches. En fait, Michel Collot met en avant ces dernières lorsqu'il déclare que le poème de Du Bouchet est organisé spatialement d'une manière analogue au paysage. Dans le premier chapitre de ce travail, suivant la démarche du critique, nous avons suggéré que ces « moments de silence » — comme les appelait aussi parfois le poète — fonctionnent comme un espace incarnant certaines réalités phénoménales avec lesquelles le blanc partage des attributs — principalement la couleur —, comme c'est le cas de l'air. Ces réalités mimées peuvent ou pas être évoquées dans la partie textuelle du poème, de sorte que le blanc nous fournit perceptuellement un élément qui soit réitéré, soit complète le paysage énoncé dans les vers. Dans l'ensemble de nos analyses, grâce aux liens que nous avons proposés entre les différentes fractions d'un poème spécifique, nous avons pu élargir la liste des entités figurées de manière subtile — par exemple avec celle de « l'empreinte » d'un pied traversant l'air; une liste qui, bien entendu, est susceptible de s'enrichir encore en tenant compte de toutes les compositions que nous n'avons pas incluses. Cependant,

il faut souligner qu'en plus de mimer la forme d'un élément, les blancs se sont révélés comme des espaces qui aident à découvrir la forme même du mouvement : ainsi, le saut visuel d'une unité blanche à une unité textuelle et, encore une fois, à une unité blanche nous a donné à *voir* perceptivement le mouvement d'un pied; à une autre occasion, la tension spatiale entre les blocs textuels et les blocs blancs nous a permis d'entrevoir une distance qui augmentait ou diminuait en fonction du mot précis et du point concret de la masse blanche que nous relions visuellement. En démontrant qu'elle n'a pas un seul sens préfixé, la région blanche a fini par se comporter comme des mots dont l'articulation syntaxique est disloquée, c'est-à-dire comme une réalité phénoménale en soi qui nous interpelle d'une manière sensible qui ne passe pas du tout inaperçue : dans la mesure où il désintègre perceptuellement, traverse, entoure ou même « touche » les éléments textuels, le blanc manifeste à leur égard une attitude qui dès le début nous résulte rapidement compréhensible corporellement; une exigence sensible qui, par ailleurs, est amplifiée dans un second temps par les particularités physiques de l'élément du paysage ou le mouvement que nous y distinguons.

Ce qui a été évoqué jusqu'à présent nous a permis d'assurer et de souligner que le poème de Du Bouchet n'offre pas un sens, mais plutôt l'expérience même de son élaboration; c'est précisément pour cette raison qu'il est perçu comme réel par son lecteur car, bien qu'il soit sans aucun doute modulé par la main du poète, ce sens est à nous dans un pourcentage très élevé, sous réserve que nous opérons au niveau de la lecture une série de associations décisives qui se produisent d'abord au niveau perceptuel et plus tard au niveau conceptuel. En d'autres termes : à de nombreuses reprises, c'est le parcours visuel que nous entreprenons lors de la lecture qui guide et établit une configuration spécifique d'ordre physique et relationnel pour les signifiants qui, à son tour, sert à organiser une configuration conceptuelle pour leurs signifiés. Notre exercice de lecture démontre que toute structure ne devient significative que si nous lions efficacement la perception et le mouvement; de l'entrelacement de ces deux actions au fil d'une lecture résultent pour nous *notre* poème — qui s'appuie sur le poème que Du Bouchet arrange — et aussi *notre* paysage — qui s'appuie sur le paysage

de la voix lyrique. Bref, la manière dont Du Bouchet nous donne accès à ses poèmes nous invite à confirmer de manière pratique ce qui n'était qu'un principe théorique ci-dessus : *comprendre* c'est intégrer et s'engager dans une certaine réalisation physique, qui ne doit pas être nécessairement définitive. En fait, le travail du lecteur n'est pas seulement d'effectuer des parcours et des connexions perceptuelles et conceptuelles, mais de détecter ceux qui sont efficaces pour lui et d'en écarter le reste.

Comme nous l'avons dit précédemment, tout poème est *réel* parce qu'il exprime ce qu'est la réalité pour un poète — transmué en voix poétique — mais tout poème est aussi *réel* parce que, comme semble vouloir le souligner Du Bouchet, à un degré plus ou moins élevé, le lecteur s'approprie la réalité poétique. Dans le cas spécifique du lecteur dubouchettien, cette appropriation réside dans son intervention lorsqu'il s'agit de délimiter le sens du poème et elle s'ajoute à une autre qui concerne toute lecture à caractère littéraire : comme nous avons pu le décrire dans le second chapitre de notre thèse, celle-ci s'explique aujourd'hui comme un phénomène selon lequel notre corps entre en résonance avec le corps lyrique ou fictionnel ou, pour être plus exacts, selon lequel ce corps lyrique ou fictionnel trouve sa corporéité dans notre propre corps. En effet, lors de la réception, nous complétons le contenu perceptuel et moteur du texte à partir de nos enregistrements d'expérience — qui sont codés de la même manière qu'ils ont été développés dans notre organisme en premier lieu, c'est-à-dire psycho-physiquement — en vue de comprendre somatiquement l'expérience qui traverse l'instance lyrique; de plus, comme nous l'avons exprimé, cette compréhension ne consiste pas en une simple remémoration, mais plutôt en une activation corporelle à un niveau très tacite des impulsions et des sensations qui caractérisent une expérience précise.

Il est nécessaire de remarquer que ces action et réaction de notre organisme lecteur sont déclenchées à la fois par la dimension représentative et physique du langage; c'est précisément cette dernière que les poétiques de la « présence » ont exploré le plus vigoureusement afin de trouver le moyen de transmettre et d'articuler la qualité réelle de l'expérience. En ce qui concerne la poétique de Du Bouchet, le poète semble avoir compris que pour articuler poétiquement le paysage, il fallait

traverser et mettre en tension ces deux aspects inextricables du langage à partir de la structure du « mouvement », c'est-à-dire d'une manière qui coïncide avec la configuration du paysage lui-même. Or, il convient d'insister sur le fait que nous ne voulons pas insinuer que Du Bouchet a importé une structure étrangère au domaine poétique; ce qu'il a fait, consciemment ou pas, c'est maximiser le dynamisme dont le langage poétique est capable par lui-même, étant donné que sa forme de signifier repose sur lui : dans le poème, le sens n'est pas déposé dans un lieu précis, mais émerge de la ou des manières dont la nature représentative et matérielle de son langage sont couplées; c'est-à-dire que, bien que le pôle symbolique se suffisse à lui seul pour communiquer, il n'est pas suffisant pour communiquer poétiquement ou, en d'autres termes, un sens réparti entre les versants symbolique et physique transforme le langage en langue poétique.

Même si nous avons souligné que la marge d'action du lecteur de Du Bouchet est sûrement plus large que dans d'autres poétiques, il ne faut pas oublier que c'est le poète qui en premier lieu *crée* — et ne recrée pas — ces liens, imprégnant et flexibilisant les deux strates du langage avec sa connaissance incarnée à propos de l'expérience qu'il partage. Comme nous le savons, ces connaissances incarnées sont constituées de schémas moteurs et perceptuels qui sont, en eux-mêmes, dynamiques et trouvent donc une suite naturelle dans le langage. Ainsi, si nous revenons à la citation de Du Bouchet évoquée précédemment, nous pouvons préciser encore davantage la cause de la qualité réelle du poème : il est produit, comme le monde, de manière dynamique.

Rappelons qu'en raison des caractéristiques mêmes du processus créatif de Du Bouchet, les schémas expérientiels mobilisés dans son œuvre, bien qu'ils soient essentiellement toujours les mêmes, s'y installent de manières diverses : dans les fragments poétiques écrits au sein des promenades, ceux-ci sont actifs et en pleine exécution efficace tandis que pour les poèmes, parachevés dans l'intimité d'une maison, ils sont remémorés et ré-implémentés. Pour nos analyses, nous avons décidé de revoir et d'utiliser les deux typologies de textes, tout en soulignant le travail d'« aération » de la langue qui concerne les poèmes. Dans l'introduction de cette thèse

nous avons expliqué qu'au cours de ces analyses nous avons voulu éviter de mentionner les titres des ouvrages — par conséquent de préciser s'ils correspondent à un recueil de poèmes ou à un carnet — afin de ne pas détourner notre attention ni du langage ni du paysage et de valoriser ce qui unit les poèmes et les fragments et non ce qui est censé les différencier. Néanmoins, il nous semble opportun maintenant de donner quelques notes très générales sur les compositions que nous avons étudiées et dont le seul critère de sélection était de manifester une incidence du mouvement physique lyrique sur la structuration des différents éléments du paysage : d'une part, même si le nombre de poèmes étudiés est supérieur à celui des fragments poétiques — presque le double — ces derniers ont très bien répondu à notre consigne, principalement parce que le nombre des carnets et de recueils révisés est largement différent²⁴⁵ — 5 contre plus de 13 — et parce que dans une section analytique spécifique — celle de la terre — ils ont eu un poids très important et décisif. Il faut indiquer que la distinction formelle que Du Bouchet signalait entre l'un et l'autre format n'a pas été appréciée dans la pratique : malgré leur brièveté, dans les fragments, nous avons également constaté de fortes tensions entre la partie textuelle et la partie blanche. La véritable différence par rapport aux poèmes réside donc dans le nombre d'unités constitutives et l'espace qu'elles occupent sur la page et non dans leur structuration elle-même. De plus, précisément en raison de leur concision, les fragments font davantage appel à la syntaxe nominale caractéristique de Du Bouchet; l'effet en est celui de l'accentuation de leur côté matériel et brut tout en évitant le démantèlement de la combinatoire des mots ou le retard de la construction logique du discours — car ce sont des éléments grammaticaux, comme les articles, et non sémantiques qui sont essentiellement supprimés.

Ce que nous venons d'évoquer nous permet de conclure que, contrairement à ce que pensait le poète, les recueils de poèmes et les cahiers se ressemblent également dans la manière de dire — et dans les effets et conséquences de cette manière de dire. Selon la direction depuis laquelle nous l'envisageons, cette similitude nous invite à vérifier deux choses : d'une part, le fait que le traitement accordé au blanc et au texte

²⁴⁵ Nous avons seulement consulté les carnets qui ont été publiés.

se situe également dans les compositions qui, apparemment, n'ont pas fait l'objet d'un travail de poétisation confirme que, plus qu'à des traits du langage, nous avons affaire à des traits de l'expérience perceptuelle et sensible d'un être linguistique qui se sert du langage; d'autre part, le fait qu'après le travail de poétisation, le corps et le langage du poème continuent à être essentiellement semblables à ceux du fragment insiste sur le fait que ce dernier est en soi poétique, c'est-à-dire qu'il signifie déjà dynamiquement. En ce sens, au moment des poèmes, Du Bouchet ne ferait que renforcer le degré de poéticité de ses compositions ou, ce qui revient au même, il dynamiserait davantage ce qui est déjà dynamique en soi; une tâche de dynamisation qui devient par conséquent la question sur laquelle gravite son langage poétique. C'est du moins ainsi que nous comprenons la forte tendance à la reprise de Du Bouchet, qui se manifeste non seulement dans le passage du fragment au poème, mais aussi d'un poème à l'autre : dans les différentes versions d'une même composition que nous avons pu confronter, les variations introduites se distinguent par le fait qu'elles affectent principalement la structure relationnelle du poème — le plus souvent les unités sont disposées autrement au sein de la feuille et/ou certaines d'entre elles sont directement supprimées — tandis que les réalités désignées restent strictement les mêmes — et il n'y a généralement pas de substitution d'un signifiant par un autre.

Du Bouchet (2016 : 47) a déclaré qu'avec son travail sur le poème, il voulait « arriver au point initial, le point de départ, qui est le point vivant »; dans l'objectif qui se proposait le poète se dessine clairement l'intention d'atteindre la base, l'articulation la plus primordiale du langage poétique, mais aussi celle de l'expérience du paysage qu'il accueille. En ce sens, l'idée d'« élémentarité », non pas tant comme structure esthétique, mais comme structure de pensée, a déterminé aussi bien chez Du Bouchet que chez nous la compréhension du langage et du paysage, comme nous l'avons réitéré à de nombreuses reprises. Curieusement, il s'avère que ce qui soutient le langage et le paysage est un même *dynamisme* que nous pouvons directement appeler *mouvement* et qui, à notre avis, vertèbre toutes les arêtes de cette poétique. À ce qui a été dit plus haut sur le plan physique du poème, nous pouvons ajouter que l'agencement spatial choisi par le poète — plus précisément la désintégration et la

précipitation du texte — déclenche l'impression visuelle que le langage est un corps qui se déplace à travers la page et à travers le recueil de poèmes. En fait, cette même sensation est provoquée par un autre système de perception, le système auditif : ainsi, la réitération de certaines images acoustiques et même du silence — si nous nous arrêtons sur eux et si nous les respectons, comme le voulait le poète — prouve à l'écoute qu'en effet il y a certaines unités du poème et du langage qui se déplacent au sein de cette poétique; c'est le cas des mêmes groupes de phonèmes issus des (rares) réalités du paysage qui font irruption systématiquement ou de ceux de différentes reprises d'un même poème ou d'un même ensemble de poèmes.

En ce qui concerne l'expérience du paysage que Du Bouchet véhicule poétiquement — et qui a représenté le centre de nos analyses —, comme nous l'avons répété à de multiples reprises, son caractère élémentaire répond principalement au fait que les présences matérielles qui peuplent cet environnement sont très peu nombreuses et au fait que celles-ci n'admettent généralement pas de descriptions en dehors de l'épithète. En même temps, nous savons que ce qui permet de configurer de manière significative et relationnelle ce paysage et ses réalités, c'est le fait que le poète et la voix lyrique les abordent de manière dynamique grâce à la locomotion; ainsi, le fait que le mouvement soit la possibilité même qu'il y ait du paysage et que nous puissions le retrouver derrière la modulation de la pierre, de l'air ou le feu nous amène à dire que ce mouvement en est le fondement le plus irréductible. Mais presque paradoxalement, après nos commentaires analytiques, nous pouvons aussi dire que la locomotion parvient à accentuer et à accroître encore plus le degré d'élémentarité du paysage, puisque ce qui était censé être un environnement composé de (peu de) réalités hétérogènes en termes de leur matérialité — vis-à-vis de leur morphologie, leur volume, leur corporéité/incorporéité — s'est révélée assez homogène d'un point de vue moteur : ainsi, pour le moi lyrique, la signification de chacun des différents corps du paysage se réduit dans une certaine mesure au fait qu'il est lié, d'une manière ou d'une autre, à son mouvement. À ce sujet, deux rappels méritent d'être convoqués : le premier est que la voix poétique reconnaît des patrons dans les liens qu'elle établit entre ces présences et son déplacement à elle. Ces patrons sont à l'origine du principe

de « réversibilité » annoncé par Du Bouchet et que nous avons précisé comme une procédure qui entraîne une réduction du paysage en termes cognitifs, puisque, si le ciel est assimilé à une surface terrestre, ce que ces deux éléments du paysage n'en font à la fin qu'un seul. Il convient également de rappeler que le mouvement n'a pas besoin au même niveau de toutes les formes du paysage pour se développer. Et ceci même si elles ont toutes besoin de mouvement pour se conformer. En ce sens, des quatre éléments dans lesquels nous avons regroupé les différentes présences, la terre et l'air se révèlent avoir un plus grand impact sur la locomotion, étant donné que, respectivement, l'un contribue à stabiliser le mouvement et que l'autre est le premier élément affecté par son mouvement et celui qui l'accompagne toujours. Nous pourrions alors dire que la terre et l'air sont l'envers de la locomotion. Au contraire, le feu et l'eau semblent être moins productifs à l'égard du mouvement : le feu apparaît principalement comme une métaphore rendant compte des sensations intéroceptives et kinesthésiques, de sorte que ses caractéristiques en tant qu'agent du paysage ne sont aperçues qu'indirectement à travers les particularités desdites sensations — par exemple comme un élément intense. L'eau, quant à elle, partage avec le feu son caractère métaphorique lorsqu'elle fait allusion aux impressions intéroceptives, mais, en revanche, elle est aussi un élément du paysage, sauf que, au lieu de servir au mouvement du sujet, c'est sur elle que le sujet projette sa compréhension du mouvement. En tout cas, il faut tenir compte du fait que nous avons aussi vu que le moi lyrique projetait son mouvement sur l'air et sur la terre et que grâce à eux il pouvait approfondir la dimension sensible de sa locomotion. Ainsi, étant donné que l'air et la terre sont les seules réalités qui y sont toujours présentes lors de la locomotion lyrique, et donc assurent son expérience du paysage, nous pouvons affirmer que ce dernier se simplifie ou s'élémentarise encore un peu plus : les quatre éléments pourraient à la limite se réduire à deux éléments.

En parallèle, nous avons pu confirmer l'une des hypothèses que nous avons faites au début de cette thèse : le déplacement définira perceptuellement non seulement le paysage, mais aussi le corps exécuteur dans une perspective incarnée, c'est-à-dire « de l'intérieur ». Ce travail est aussi la compétence de la cognition motrice,

qui n'appréhende ce qu'est son propre organisme — comment il se déplace, les parties qui le composent et où l'endroit de son corps où elles se trouvent — que lorsqu'elle l'expose à et l'étend vers le contact avec l'autre. Par conséquent, si nous avons déclaré plus haut que le mouvement était le fondement le plus essentiel du paysage, il est aussi le fondement le plus essentiel de notre expérience en tant qu'êtres corporels; quelque chose qu'en réalité nous connaissions déjà d'un point de vue théorique grâce aux considérations que nous avons faites dans le troisième chapitre. En gardant à l'esprit les descriptions et les implications que fournissent les sciences cognitives actuelles et la phénoménologie du mouvement concernant le mouvement, nous avons pu retracer quels mécanismes et paramètres spécifiques de la cognition motrice et de l'intelligence kinésique interviennent à partir du moment où la conscience lyrique a repéré un élément du paysage ou une partie/action de son corps. Parmi eux, nous souhaitons récapituler en les suivants : (1) l'organisation séquentielle du mouvement (le sol et le pied; la neige et le pied); (2) sa dimension kinesthésique et proprioceptive (le chemin et le pied; la neige et le pied); (3) l'incidence d'autres systèmes perceptifs, tels que le tactile (l'air et le corps dans son ensemble), l'intéroceptif (le feu et certaines zones spécifiques de la peau; l'air et le souffle) et le visuel (la pierre et l'œil); (4) l'image corporelle qui se reflète dans la conscience de la posture (la plante/la montagne/le glacier et l'organisme debout) et celle qui surgit lors d'une définition erronée des limites du corps (l'air et la peau); (5) la mécanique du mouvement (les corpuscules de la montagne et du pied; le soleil et le pied) (6) d'autres mouvements au-delà de la locomotion, comme le geste de lancer (la pierre et la main) et celui de tirer (l'air et la main), celui de la chute et celui de la montée (la terre et le pied; le ciel et le pied). En considérant cette compilation de paramètres de la cognition motrice correspondant à des parties ou à des actions du corps, nous pouvons dire que, bien que cette poétique dans son ensemble dessine un corps assez complet, les compositions dans leur individualité choisissent généralement de l'évoquer de manière schématique et élémentaire : le pied, la main, la peau et les yeux sont les organes et les membres qui font le plus souvent saillie; précisément ceux qui assurent le mouvement et/ou le

contact avec quelque chose d'étranger : « futur / localisé comme blanc, et à couvrir sitôt du pied — de la/ main ou l'œil », prévenait déjà Du Bouchet (2000b : 73).

Finalement, il s'avère que le « point de départ » que Du Bouchet voulait atteindre était littéralement le point où la voix lyrique se trouve au moment du départ : à un stade pré-réflexif de conscience dans lequel il n'y a guère qu'un pied qui perçoit la terre et une peau qui fait de même avec l'air; une circonstance qui se produit à un niveau de conscience très profond et tacite dans lequel nous ne disons pas encore « je marche », « je ressens » ou « je perçois », quoique nous ayons cette même information codée perceptuellement et sensitivement. Nous pourrions dire que Du Bouchet, en tant que poète, tente de rapprocher cette expérience pré-réflexive du langage — pour l'écrire, justement, noir sur blanc — mais la vérité est que, comme nous l'avons vu, ce langage, plus que dire, cherche à nous *faire* dire — le mouvement, le paysage, le corps et le poème. C'est ainsi qu'il assouplit les moyens pour arriver jusqu'à nous aussi ouvert que possible, en attente : écrit *blanc sur blanc*.

VI. CONCLUSIONES

El planteamiento de lo poético propuesto esta tesis ha surgido del convencimiento de que el poema es un espacio de conocimiento cuyas capas están confeccionadas a partir de saberes de muy distinta naturaleza. Si bien algunos de ellos llegan hasta él como un eco procedente de un ámbito «ajeno», muchos otros son estricta e inherentemente «propios», ya sea porque reflejan aspectos de la estructura cognitiva que lo concibe y/o porque ponen en valor las especificidades de la disciplina literaria-poética —como es su uso particular del lenguaje—. Nuestro trabajo se ha ocupado de esta segunda especie de conocimiento, que es el que se asienta en la obra de André du Bouchet y que, además, en ocasiones es sondeado a conciencia por él mismo. En relación a esto último, recordemos que, al igual que sucedía con varios poetas coetáneos, el principal centro de estudio y de reflexión de su obra no era tanto el paisaje que acogían temática e isotópicamente sus poemas como la forma en la que esta experiencia o «*donnée d'existence*» podría configurarse poéticamente respetando su condición de *real*. Así, pese a que no haya sido formulada en estos términos, podemos considerar que esta interrogante se está preguntando, en definitiva, acerca de lo que el poema *conoce* de la realidad y acerca de los modos en los que la *da a conocer*. La respuesta, aunque algo indirecta, nos la brindaba el propio poeta en una cita que recogimos en el primer capítulo y que queremos recuperar: «[s]' il y a poème, c'est le réel. Le poème n'est pas dans un rapport de dépendance, il est le réel. Vous êtes impliqué dans le réel, vous vous réalisez» (Du Bouchet, 2016: 50). En ella, al refutar su subordinación con respecto de la realidad, Du Bouchet redefine el objeto y la función del poema: éste no aspira a corresponderse o a responder ante una realidad otra y por ende, no debe juzgarse como representación —en el sentido de 'reconstitución' o 'reproducción'— de un mundo ajeno, sino como *presentación* de una realidad que se engendra a sí misma y que, por ello, está en constante actualización:

como dice Michel Collot (1989: 174), «[...] la référence poétique n'est ni identifiante ni objectivante, mais modifiante [...]».

Es importante subrayar que, en la medida en que Du Bouchet tilda de real la experiencia del poema, este último pasa a ser representativo de lo que es *conocer* en un sentido amplio y no solamente poético. En este sentido, es de suma importancia para nosotros que el poeta plantee que el re-*conocimiento* de algo como auténtico vaya de la mano con nuestra implicación y realización, es decir, con un compromiso activo. De este modo, la realidad —mundana y/o poética— estaría sujeta y sería correlativa a un *hacer* propio, preciso y continuo que, en última instancia, sólo daría cuenta de lo que la realidad es subjetivamente para nosotros; una suerte de intuición que, como ahora sabemos, está en profunda consonancia con el paradigma en vigor de las ciencias cognitivas.

Ahora bien, que el poema no tenga que rendirle cuentas al mundo no supone que tenga que darle la espalda, sobre todo cuando estamos ante una poética que busca abordar una vivencia cotidiana tan específica como la de recorrer el paisaje. En este sentido, en la interfaz entre experiencia y lenguaje que es el poema, el poeta confronta el vínculo que tiene y que construye para con ese paisaje, pero también —y por encima de todo— el que tiene y que construye para con el lenguaje. De hecho, los poetas que buscan *decir* la presencia de las cosas —abreviándolo con la terminología de Bonnefoy— toman consciencia de que en la práctica poética aquello que está presente en primer lugar es el lenguaje y de que sólo de su materialidad puede resultar la materialidad del paisaje poemático; razón por la cual, Collot (*cf.* 1989: 174) dirá que, además de «modifiante», la referencia poética es «mondifiante».

Decir que el lenguaje está *presente* lo convierte en un sistema con capacidad para afectar de un modo sensible a la persona o personas que lo enfrentan. En el caso de Du Bouchet, hemos tenido ocasión de ver que la convicción —extensible a muchos poetas de su generación— de que la articulación lingüística de una experiencia entraña el peligro de desvirtuarla ha motivado una cierta desconfianza en relación al lenguaje. Esta percepción afluía con relativa frecuencia en los extractos de corte metapoético en los que la lengua aparecía como una entidad apartada. En esta posición, Du

Bouchet no sólo da cuenta de la sensación concreta que él experimenta con respecto a este asunto —de expulsión o de rehuida—, sino que pone en valor que su relación con la lengua es de orden espacial, es decir, susceptible de ser forjado y variado gracias a su cuerpo y a su movimiento; una concepción corporal del lenguaje que se traslucía en otros términos que asoman reiteradamente en sus comentarios, tales como «atravesar[lo]» o «pesar» sobre él.

De lo anterior se colige que para el poeta el lenguaje es un objeto sensible al mismo nivel que los elementos del paisaje de los que se ha ocupado y que, por lo tanto, en un primer momento también está a la espera de ser conformado significativamente. Ante esto, la globalidad de la obra de Du Bouchet puede ser contemplada como un conjunto de tentativas para fraguar y moldear su propia inscripción en el lenguaje. La posibilidad de realizar dicha inscripción implica, como dirá el poeta, la acción de *airealo* —un verbo que, justamente, articula de un modo sensitivo la necesidad de hacer la lengua menos hostil y más habitable—, que se ha materializado y dividido en varias estrategias: la primera de ellas se encargaba de fragmentar el texto a lo largo de la página, lo que genera que el poema no sea una simple unidad textual, sino una estructura integrada tanto por los versos como por los blancos de la hoja —más o menos amplios— que se intercalan entre los primeros. Al mismo tiempo, como hemos comprobado con frecuencia, la disposición de estos dos tipos de componentes da lugar a múltiples dinámicas espaciales, haciendo que el poema admita potencialmente varios trayectos de lectura, cada uno con sus consiguientes cambios en las imágenes obtenidas. La segunda estrategia opta por suprimir elementos sintácticos como verbos, complementos directos o incluso conjunciones y la tercera por introducir ciertos signos ortográficos —como guiones o paréntesis— en medio de los significantes. Cabe anotar que tanto el protagonismo que Du Bouchet le reserva al blanco como la desarticulación del lenguaje no son recursos o rasgos con los que hayan nacido de por sí sus poemas, sino que han sido introducidos progresivamente, sobre todo a partir de *Dans la chaleur vacante*; al mismo tiempo y una vez instalados en su obra, Du Bouchet, lejos de aferrarse a estos

procedimientos como si de una fórmula se tratase, los investigaba tratando de llevarlos hasta su límite.

Las técnicas que hemos referido atañen simultáneamente al cuerpo del poema —pues lo esparcen y/o concentran en ciertas zonas de la hoja y lo agrandan o reducen en función del número de elementos que lo constituyen— y a su organización secuencial y lógica, que, en lugar de ser cerrada, permanece (muy) abierta. En consecuencia, la dimensión física del lenguaje y del poema se impone sobre el lector, quien, más que significados, recibe sobre todo significantes, es decir, realidades materiales. Esto es lo que llevaba a ciertos críticos a afirmar que Du Bouchet anulaba la función semántica de la palabra. Por nuestra parte, nosotros hemos defendido que, en vez de ser invalidada, esta función está suspendida; el matiz nos parece crucial: primeramente porque esos significantes están ya significando sensiblemente —dado que comunican su *estar ahí*, su presencialidad—; seguidamente, porque, a nuestro juicio, el poeta no bloquea el acceso a un significado de orden inteligible, sólo que éste surge en parte de un saber hacer del lector que se ayuda del sentido sensible de cada una de las palabras para definir el tipo de relaciones que se establecen entre las distintas unidades.

Ahora bien, como hemos visto, las asociaciones que tenemos que llevar a cabo no sólo conciernen a las unidades textuales entre ellas, sino también a las unidades textuales y las regiones blancas. De hecho, Michel Collot ponía en valor estas últimas cuando afirmaba que el poema de Du Bouchet está organizado espacialmente de un modo análogo al paisaje. En el primer capítulo de este trabajo, siguiendo el planteamiento del crítico, sugerimos que estos «momentos de silencio» —como los llamaba también en ocasiones el poeta— funcionan como un espacio que encarna ciertas realidades fenoménicas con las que comparte atributos —principalmente el color—, como en el caso del aire. Estas realidades mimadas podían ser o no referidas en la parte textual del poema, de forma que el blanco nos facilitaba perceptivamente un elemento que bien reitera, bien completa el paisaje enunciado en los versos. En el conjunto de nuestros análisis, fruto de los vínculos que propusimos entre las distintas fracciones de un poema concreto, hemos podido ampliar la nómina de las entidades

figuradas sutilmente —por ejemplo con la «huella» de un pie surcando el aire—; un listado que, naturalmente, es susceptible de incrementarse todavía habida cuenta de todas las composiciones que no hemos incluido. Sin embargo, es necesario puntualizar que, además de mimar la forma de un elemento, los blancos se revelaron como espacios que ayudan a descubrir la forma misma del movimiento: así, el salto visual de una unidad blanca a otra textual y, de nuevo, a otra blanca nos dio a *ver* perceptualmente el desplazamiento de un pie; en otra ocasión, la tensión espacial entre los bloques textuales y los blancos nos permitió atisbar una distancia que se agrandaba o menguaba en función de la palabra precisa y el punto concreto de la masa blanca que pusiésemos visualmente en relación. Al demostrar que no tiene un único significado prefijado, la región blanca ha terminado comportándose como las palabras que ven menoscabada su articulación sintáctica, es decir como una realidad fenoménica en sí misma que nos interpela de un modo sensible que no pasa en absoluto inadvertido: pues, en la medida en que perceptivamente disgrega, traspasa, rodea o incluso «toca» los fragmentos textuales, el blanco manifiesta para con ellos una actitud que, creemos, desde un inicio nos resulta rápidamente comprensible en clave corporal; un requerimiento sensible que, además, es en un segundo tiempo amplificado por las particularidades físicas del elemento del paisaje o del movimiento que distinguimos en él.

Lo mencionado hasta aquí nos ha permitido asegurar y subrayar que el poema de Du Bouchet no ofrece un sentido, sino la experiencia misma de elaborarlo; por eso mismo es percibido como real para su lector porque, aunque esté indudablemente modulado por la mano del poeta, este sentido es en un muy alto porcentaje nuestro, sujeto a que operemos en el plano de la lectura una serie de asociaciones decisivas que se dan primeramente en el plano perceptivo y posteriormente en el conceptual. Dicho de otro modo: en no pocas ocasiones es el propio recorrido visual que efectuamos en la lectura el que guía y pauta una configuración concreta de orden físico y relacional para los significantes que, a su vez, sirve para organizar una configuración conceptual para sus significados. Nuestro ejercicio de lectura demuestra que una estructura cualquiera sólo opta a ser significativa si ponemos efectivamente en relación

percepción y movimiento; de la imbricación de estas dos acciones en el curso de una lectura, resultan, para nosotros, nuestro poema —que toma como base el poema que arregla Du Bouchet— y también nuestro paisaje —que toma como base el paisaje de la voz lírica. En síntesis, la manera que tiene Du Bouchet de darnos acceso a sus poemas nos invita a que confirmemos de un modo práctico lo que más arriba era un principio teórico: *entender* es integrar y comprometerse con una determinada realización física, que no tiene que ser forzosamente definitiva. De hecho, la labor del lector no pasa solamente por efectuar recorridos y conexiones perceptivo-conceptuales, sino por detectar cuáles son operativas para él y por descartar el resto.

Como manifestamos anteriormente, todo poema es *real* porque expresa lo que la realidad es para un poeta —transmutado en voz poética—, pero también todo poema es *real* porque, tal y como parece querer acentuar Du Bouchet, en mayor o menor grado el lector se apropia de la realidad poemática. En el caso específico del lector dubouchetiano, esta apropiación radica en su intervención a la hora de delimitar el sentido del poema y se suma a otra que concierne a cualquier lectura de carácter literario: y es que, tal y como pudimos describir en el segundo capítulo de nuestro trabajo, ésta se explica hoy en día como un fenómeno en el que el nuestro cuerpo resuena con el cuerpo lírico o ficcional o, para ser más exactos, en el que ese cuerpo lírico o ficcional encuentra su corporalidad en nuestro propio cuerpo. En efecto, durante la recepción, rellenamos el contenido perceptivo y motor del texto en base a nuestros registros de experiencia —que están codificados de la misma manera en la que se desarrollaron en nuestro organismo en primera instancia, es decir en clave psico-física— con vistas a comprender somáticamente la experiencia que atraviesa la instancia lírica; además, tal y como expresamos, esta comprensión no consiste en una mera rememoración, sino en una activación corporal a un nivel muy tácito de los impulsos y sensaciones que caracterizan esa experiencia precisa.

Es necesario poner de relieve que esta acción y reacción de nuestro organismo lector es desencadenada tanto por la dimensión representativa como física del lenguaje; precisamente, es esta última la que las poéticas de la «presencia» han explorado con más ahínco, con la voluntad de hallar la manera de transmitir y articular

la cualidad real de la experiencia. En lo tocante a la poética de Du Bouchet, el poeta parece haberse dado cuenta de que para articular poéticamente el paisaje era necesario atravesar y tensar estas dos vertientes inextricables del lenguaje desde la estructura de «movimiento», es decir, de un modo que coincide con la configuración del paisaje mismo. Ahora bien, conviene insistir en que con esto no nos estamos refiriendo a que Du Bouchet haya importado una estructura ajena al ámbito poético; más bien lo que ha hecho —sea de un modo consciente o no— es maximizar el dinamismo del que es capaz el lenguaje poético por sí mismo, dado que su forma de significar reposa en él: en el poema, el sentido no está depositado en un lugar específico, sino que emerge a partir de la(s) forma(s) en las que se acoplan la naturaleza mental y material de su lenguaje; es decir, si bien el polo simbólico se basta a sí mismo para comunicar, no lo hace para comunicar poéticamente o, dicho de otro modo, un significado repartido entre la vertiente simbólica y la física transforma el lenguaje en lengua poética.

Aunque hayamos resaltado que el margen de actuación del lector de Du Bouchet es seguramente más amplio que en otras poéticas, no hay que olvidar que es el poeta quien en primera instancia *crea* —y no recrea— esos vínculos, impregnando y flexibilizando los dos estratos del lenguaje con su conocimiento encarnado de lo que es vivir la experiencia que comparte. Como sabemos, dicho conocimiento encarnado está integrado por patrones motores y perceptivos que son, en sí mismos, dinámicos, por lo que encuentran un acomodo natural en el seno del lenguaje. Así, si volvemos a retomar la cita de Du Bouchet que referimos antes, podemos precisar todavía más la razón de la cualidad real del poema: se produce, como el mundo, dinámicamente.

Recordemos que por las propias características del proceso creativo de Du Bouchet, los patrones experienciales movilizados en su obra, pese a ser en esencia los mismos, se instalan en ella de diversas maneras: en los fragmentos poéticos escritos en el marco de las caminatas, estos están activos y en pleno rendimiento efectivo mientras que para los poemas, pulidos en la intimidad de una casa, son rememorados y reimplementados. No obstante, de cara a nuestros análisis, nosotros decidimos revisar y servirnos de ambas tipologías de textos, subrayando el trabajo de

«aireamiento» del lenguaje que concierne a los poemas. En la introducción a esta tesis explicamos que en el curso de estos análisis queríamos evitar la mención a los títulos de las obras —y por ende la especificación de si se trataba de un poemario o de un cuaderno— con la voluntad de no desviar nuestra atención ni del lenguaje ni del paisaje y de poner en valor lo que une a los poemas y fragmentos y no aquello que, supuestamente, los diferencia. Sin embargo, ahora estimamos conveniente dar unos apuntes de orden muy general acerca de las composiciones que estudiamos y que tenían como único criterio de selección acusar una incidencia del movimiento físico en la estructuración de los distintos elementos del paisaje: por un lado, incluso si el número de poemas estudiados es superior al de los fragmentos poéticos —aproximadamente casi el doble—, estos últimos han respondido muy bien a nuestra consigna, principalmente porque el número de cuadernos y de poemarios revisados es ampliamente diferente²⁴⁶ —5 frente a los más de 13— y porque en alguna sección concreta —la de la tierra— han tenido un peso destacado y decisivo. Por otro lado, es necesario indicar que la distinción formal a la que apuntaba Du Bouchet entre un formato y otro no ha sido apreciada en la práctica: pese su brevedad, en los fragmentos también se disponían fuertes tensiones entre la parte textual y la blanca. La verdadera diferencia respecto a los poemas radica en el número de unidades constituyentes y en el espacio que ocupan dentro de la página y no en su estructuración en sí. Además, precisamente por su concisión, los fragmentos recurren en mayor medida a la sintaxis nominal característica de Du Bouchet; con ello se acentúa su lado material y «bruto» al mismo tiempo que se evita el desmantelamiento de la combinatoria de palabras o el retaso en la construcción lógica del discurso, puesto que se suprimen esencialmente elementos gramaticales —como los artículos— y no semánticos.

Lo que acabamos de referir nos permite concluir que, contrariamente a lo que pensaba el poeta, los poemarios y los cuadernos se asemejan también en la forma de decir —y en los efectos y consecuencias de esa forma de decir—. Dependiendo de la dirección desde la que la consideremos, esta similitud nos invita a confirmar dos cosas:

²⁴⁶ Únicamente hemos consultado los cuadernos que han sido publicados.

por una parte, el hecho de que el tratamiento que se le da al blanco y al texto se localice también en las composiciones que, aparentemente, no cuentan con una labor de poetización detrás ratifica que, más que ante rasgos del lenguaje, estamos ante rasgos de la experiencia perceptiva y sensitiva de un ser lingüístico que hace uso del lenguaje; por otra parte, el hecho de que después de la labor de poetización, el cuerpo y el lenguaje del poema sigan siendo esencialmente similares al del fragmento incide en que este último es en sí mismo poético, es decir, que ya significa dinámicamente. En este sentido, en el momento de los poemas, Du Bouchet estaría *sólo* potenciando el grado de poeticidad de sus composiciones o, lo que es lo mismo, dinamizaría todavía más lo que es ya por sí dinámico; una tarea de dinamización que se convierte, consecuentemente, en la cuestión sobre la que gravita su lenguaje poético. Por lo menos, así entendemos la fuerte tendencia a la «reprise» de Du Bouchet, que no sólo se manifiesta en el paso del fragmento al poema, sino en el de un poema a otro: en las distintas versiones de una misma composición que hemos podido confrontar, en las variaciones que se introducen destacan por afectar principalmente a su entramado relacional —mayoritariamente se disponen autrement las unidades dentro de la hoja y/o se suprimen directamente algunas de ellas— mientras que las realidades designadas siguen siendo estrictamente las mismas —no hay, generalmente, una sustitución de un significante por otro—.

Decía Du Bouchet (2016: 47) que con su trabajo sobre el poema quería «arriver au point initial, le point de départ, qui est le point vivant»; en el objetivo que se propone el poeta se perfila claramente la intención de llegar a la base, a la articulación más primordial del lenguaje poético, pero también a la de la experiencia del paisaje que éste acoge. En este sentido, la idea de ‘elementalidad’, no tanto como estructura estética, sino como estructura de pensamiento ha constreñido tanto la comprensión de Du Bouchet como la nuestra del lenguaje y del paisaje y así lo hemos reiterarlo en numerosas ocasiones. Curiosamente, resulta ser que en aquello que sostiene al lenguaje y al paisaje es un mismo *dinamismo* que podemos llamar directamente *movimiento* y que, a nuestro juicio, vertebrata todas las aristas de esta poética. A lo dicho anteriormente acerca del plano físico del poema, nos queda añadir que, en última

instancia, el arreglo espacial por el que opta el poeta —más concretamente la disgregación y precipitación del texto— desencadena la impresión visual de que el lenguaje es un cuerpo que se mueve por la página y por el poemario. De hecho, esta misma sensación se ve motivada por otro sistema perceptivo, el auditivo: así, la reiteración de ciertas imágenes acústicas e incluso del silencio —si nos detenemos y respetamos los blancos, como quería el poeta— evidencia para la escucha que, en efecto, hay ciertas unidades del poema y del lenguaje que se mueven dentro de esta poética; es el caso de los mismos grupos de fonemas de las (pocas) realidades del paisaje que irrumpen una y otra vez o los de las distintas reprises de un mismo poema o conjunto de ellos.

En lo que concierne a la experiencia del paisaje que Du Bouchet vehicula poéticamente —y que ha representado el centro de nuestros análisis—, como hemos reiterado en múltiples ocasiones, su elementalidad responde principalmente al hecho de que las presencias materiales que pueblan este entorno son más bien escasas y a que éstas no admiten, generalmente, descripciones fuera del epíteto. Al mismo tiempo, sabemos que lo que permite que este paisaje y sus realidades se configuren significativa y relacionalmente es el hecho de que el poeta y la voz lírica se acercan a ellas de un modo dinámico gracias a su desplazamiento; así, que el movimiento sea la posibilidad misma de que haya paisaje y que lo podamos encontrar detrás de la modulación de la piedra, del aire o del fuego es lo que nos lleva a decir que es su fundamento más irreductible. Pero, paradójicamente, después de nuestros comentarios analíticos, estamos en condiciones de decir que la locomoción consigue acentuar y acrecentar todavía más el grado de elementalidad del paisaje, puesto que lo que se suponía como un entorno conformado por (pocas) realidades heterogéneas en términos de su fisicidad —en su morfología, su volumen, su corporeidad/incorporeidad— resultó ser bastante homogéneo desde un punto de vista motor: así, el significado de cada uno de los distintos cuerpos del paisaje es para el yo-lírico en cierta medida reductible a que es vinculable, de un modo u otro, con su movimiento. En relación a esto, cabe hacer dos recordatorios: el primero es que la voz poética reconocía patrones dentro de las vinculaciones que ella misma establecía

entre estas presencias y su movimiento. Estos patrones son los que están en el origen del principio de «reversibilidad» que anunciaba Du Bouchet y que nosotros hemos precisado como un procedimiento que entraña una reducción del paisaje en términos cognitivos, pues, si el cielo se asimila como superficie terrestre, lo que eran dos elementos del paisaje se convierten en uno. Igualmente, conviene recordar que el movimiento no necesita al mismo nivel todas las formas del paisaje para desarrollarse. Y esto a pesar de que ellas precisan el movimiento para conformarse. En este sentido, de los cuatro elementos en los que agrupamos las distintas presencias, la tierra y el aire revelaron tener una mayor incidencia dentro de la locomoción, dado que, respectivamente, uno contribuye a estabilizar el movimiento locomotor y que, a ojos líricos, el otro es el primer elemento que se ve afectado por su movimiento y el que lo acompaña siempre. Por ende, podríamos decir que la tierra y el aire son el reverso de la locomoción. Por el contrario, al fuego y al agua parecen tener menos rendimiento en relación al movimiento: el fuego aparece principalmente como metáfora que da cuenta de unas sensaciones interoceptivas y kinestésicas, de manera que, sus rasgos en tanto que agente del paisaje sólo se entrevén indirectamente a través de las particularidades de estas sensaciones —por ejemplo como un elemento intenso—. Por su parte, el agua comparte con el fuego su carácter figurado cuando alude a unas impresiones interoceptivas, pero, por el contrario, también es un elemento del paisaje, sólo que, más que cooperar en el movimiento del sujeto, este último proyecta su comprensión del movimiento en ella. En cualquier caso, con el aire y la tierra también vimos que el yo-lírico proyectaba en ellos su propio desplazamiento y que gracias a ellos podía ahondar en la dimensión sensitiva del mismo. De esta forma, habida cuenta de que el aire y la tierra son las únicas realidades que están siempre presentes en el momento de la locomoción, y entonces aseguran su experiencia del paisaje, podemos afirmar que este último se torna todavía más simple y elemental: los cuatro elementos podrían en última instancia reducirse a dos.

En paralelo, hemos podido corroborar una de las hipótesis que proporcionamos al principio de esta tesis: el desplazamiento definirá perceptivamente no sólo el paisaje, sino también el cuerpo que lo ejecuta desde una perspectiva

encarnada, es decir, «desde dentro». Este trabajo también es competencia de la cognición motora, que sólo aprehende qué es el organismo propio —cómo se mueve, las partes de las que se compone y dónde están— cuando lo expone y lo extiende hacia el contacto con el otro. Por consiguiente, si más arriba declaramos que el movimiento era el cimiento más básico del paisaje, lo es también de nuestra experiencia en tanto que seres corporales; algo que, en realidad, ya sabíamos desde un punto de vista teórico gracias a las consideraciones que dimos sobre ello en el capítulo tres. Teniendo presentes las descripciones e implicaciones que las ciencias cognitivas actuales y la fenomenología del movimiento facilitan a propósito del movimiento, pudimos rastrear qué mecanismos y parámetros concretos de la cognición motora y de la inteligencia kinésica intervienen desde el momento en el que la conciencia lírica ha observado un elemento del paisaje o parte/acción de su cuerpo. De entre ellos, queremos recapitular los siguientes: (1) la organización secuencial del desplazamiento (el suelo y el pie; la nieve y el pie); (2) su dimensión kinestésica y propioceptiva (el camino y el pie; la nieve y el pie); (3) la incidencia de otros sistemas perceptuales, como el táctil (el aire y el cuerpo en su totalidad), el interoceptivo (el fuego y zonas concretas de la piel; el aire y el aliento) y el visual (la piedra y el ojo); (4) la imagen corporal que se refleja en la conciencia de la postura corporal (la planta/la montaña/el glaciar y el organismo erguido en su totalidad) y la que lo hace tras una definición errónea de los límites del cuerpo (el aire y la piel); (5) la mecánica del desplazamiento (los corpúsculos de la montaña y el pie; el sol y el pie) (6) otros movimientos más allá de la locomoción, como el gesto de lanzar (la piedra y la mano) y de tirar (el aire y la mano), el de la caída y el del levantarse (la tierra y el pie). Atendiendo a esta compilación, al igual que sucedía con el paisaje, también podemos decir que, pese a que esta poética en su globalidad esboza un cuerpo bastante completo, en su individualidad, las composiciones optan generalmente por evocarlo de manera esquemática y elemental: el pie, la mano, la piel y el ojo son los órganos y las extremidades que sobresalen con más frecuencia; precisamente aquellos que aseguran el movimiento y/o el contacto con algo ajeno: « futur / localisé comme blanc, et à couvrir sitôt du pied — de la/ main ou l'œil », ya lo avisaba Du Bouchet (2000b: 73).

Finalmente, resulta que el «point de départ» al que quería llegar Du Bouchet era literalmente ese punto donde uno está en el momento de partir: en un nivel pre-reflexivo de conciencia en el que hay poco más que un pie que percibe la tierra y una piel que hace lo propio con el aire; una circunstancia que ocurre antes o en un lugar muy profundo en el que todavía no decimos «yo camino», «yo siento» o «yo percibo», aunque tengamos esa misma información en clave perceptivo-sensitiva. Podríamos decir que Du Bouchet, por su condición de poeta, está tratando de acercar esa experiencia pre-reflexiva al lenguaje —de escribirla *negro sobre blanco*—, pero lo cierto es que, como hemos visto, ese lenguaje, más que decir, busca *hacer* que digamos —el movimiento, el paisaje, el cuerpo y el poema—. Así es como flexibiliza los medios para llegar hasta nosotros lo más abierto posible, en vilo: escrito *blanco sobre blanco*.

VII. BIBLIOGRAPHIE CITÉE

7.1. CORPUS LITTÉRAIRE

- DU BOUCHET, André (1972) : *Qui n'est pas tourné vers nous*. Paris, Mercure de France.
- DU BOUCHET, André (1977) : *Un jour de plus augmenté d'un jour*. Paris, Le Collet de Buffle.
- DU BOUCHET, André (1979a) : *Laisses*. Paris, Hachette.
- DU BOUCHET, André (1979b) : *L'incobérence*. Paris, Hachette. [Version Kindle]
- DU BOUCHET, André (1980) : *Rapides*. Paris, Hachette.
- DU BOUCHET, André (1983a) : *L'avril* précédé de *Fraîchir*. Losne, Thierry Bouchard.
- DU BOUCHET, André (1983b) : *Peinture*. Montpellier, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (1986a) : *Air* suivi de *Défets*. Montpellier, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (1986b) : *Cendre tirant sur le bleu*. Paris, Clivages.
- DU BOUCHET, André (1988) : *Une tache*. Illustrations de Pierre Tal Coat. Montpellier, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (1989) : ... *désaccordée comme par de la neige* et *Tübingen, le 22 mai 1989*. Paris, Mercure de France.
- DU BOUCHET, André (1990a) : *Carnets 1952-1956*. Choix et préface de Michel Collot. Paris, Plon.
- DU BOUCHET, André (1990b) : *Le surcroît*. Paris, Fourbis.
- DU BOUCHET, André (1990c) : *Verses*. Le Muy, Unes. Réédition numérique FeniXX [Version Kindle].
- DU BOUCHET, André (1992a) : *Axiales*. Paris, Mercure de France.
- DU BOUCHET, André (1992b) : *Matière de l'interlocuteur*. Montpellier, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (1994a) : *aujourd'hui c'est*. Montpellier, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (1994b) : *Carnet*. Montpellier, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (1994c) : *Retours sur le vent*. Paris, Fourbis [Version Kindle].
- DU BOUCHET, André (1996a) : *Andains*. Photographies de Francis Helgorsky. Die, Éditions à Die.
- DU BOUCHET, André (1996b) : *pourquoi si calmes*. Montpellier, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (1998a) : *Carnet 2*. Montpellier, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (1998b) : *L'ajour*. Montpellier, Gallimard.
- DU BOUCHET, André (2000a) : *Annotations sur l'espace non datées. Carnet 3*. Montpellier, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (2000b) : *L'emportement du muet*. Paris, Mercure de France.
- DU BOUCHET, André (2001) : *Tumulte*. Montpellier, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (2011a) : *Aveuglante ou banale. Essais sur la poésie, 1949-1959*. Édition établie par Clément Layet et François Tison. Préface et notes de Clément Layet. Gouville-sur-mer, Le bruit du temps.
- DU BOUCHET, André (2011b [1986]) : *Ici en deux*. Paris, Gallimard.

- DU BOUCHET, André (2011c) : « Je suis sur les traces d'un autre ». *Europe*, « André du Bouchet et Nikolaï Zabolotski », n° 986 /987, juin-juillet, 61-79.
- DU BOUCHET, André (2011d): *Une lampe dans la lumière aride. Carnets 1949-1955*. Édition établie et préfacée par Clément Layet. Gouville-sur-mer, Le bruit du temps.
- DU BOUCHET (2014 [1953]) : *Sans courvercle*. Les Cabannes, Fissile.
- DU BOUCHET, André (2017 [1991]): *Dans la chaleur vacante* suivi de *Ou le soleil*. Paris, Gallimard.

6.1. CRITIQUE ET THÉORIE LITTÉRAIRE

- ALBA, Michel (1983) : « La parole comme *Sinnsucht* ». *L'Ire des vents*, 6-8, *espaces pour André du Bouchet*, 126-138.
- ADLER, Hans & Sabine GROSS (2002) : « Adjusting the Frame : Comments on Cognitivism and Literature ». *Poetics Today*, 23, 2, 195-220.
- AUGAIS, Thomas (2017) : « André du Bouchet et l'invention d'une "langue peinture" », in *Giacometti et les écrivains. L'atelier sans fin*. Paris, Classiques Garnier, 579-678.
- AUGAIS, Thomas (2021) : « André du Bouchet et Mallarmé : antimatière de l'interlocuteur ». *Revue des Sciences Humaines*, « Contre Mallarmé. Contre-attaque, contrepoint, contretemps », 19-48. Disponible sur < <https://journals.openedition.org/rsh/367> > [Consulté le 06/06/2023].
- AUYOUNG, Elaine (2010) : « The sense of something more in art and experience ». *Style*, 44, 4, 547-604.
- BENVENISTE, Émile (1966) : « La notion de rythme dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard.
- BESSE, Jean Marc (2006) : « Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas », in Javier Maderuelo (éd.), *Paisaje y pensamiento*. Madrid, Abada Editores, 145-171.
- BLOCH, Béatrice (2021) : *Lire, se mêler à la poésie contemporaine. Aimé Césaire, Bernard Noël, Dominique Fourcade, Florence Pasquottu*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- BOLENS, Guillemette (2008) : *Le style des gestes: corporéité et kinésie dans le récit littéraire*. Lausanne, Éditions BHMS.
- BOLENS, Guillemette (2021) : *Kinesic Humor. Literature, Embodied Cognition, and the Dynamics of Gesture*. Oxford, Oxford University Press.
- BONNEFOY, Yves (1999) : « La présence et l'image », in *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France. 1981-1993*. Paris, Seuil.
- BOURASSA, Lucie (2015) : *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Paris, Rhuthmos.
- CARACCIOLO, Marco (2016) : « Cognitive Literary Studies and the Status of Interpretation : An attempt at Conceptual Mapping ». *New Literary History*, 47 : 1, 187-207.
- CARRIEDO LÓPEZ, Lourdes (1992) : « La poesía de la desnudez de Eugène Guillevic ». *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2, 39-49.
- CASTIN, Nicolas (1998) : *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*. Paris, Presses Universitaires de France (PUF).

- CHAMPEAU, Serge (1995) : « Le dépassement de la représentation (André du Bouchet) », in *Ontologie et poésie : trois études sur les limites du langage*. Paris, Vrin, 103-169.
- CHAPPUIS, Pierre (1986) : « La réitération dynamique », in Michel Collot (coll.), *Autour d'André du Bouchet*. Actes du colloque des 8, 9, 10 décembre 1983. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 139-145.
- COLLOT, Michel (1983) : « André du Bouchet et le “ pouvoir du fond ”. *L'Ire des vents*, 6-8, *espaces pour André du Bouchet*, 195-215.
- COLLOT, Michel (1986) : « Rapides, ou la rapacité de la fraîcheur », in Michel Collot (éd.), *Autour d'André du Bouchet*. Actes du colloque des 8,9,10 décembre 1983. Textes réunis et présentés par Michel Collot. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 147-159.
- COLLOT, Michel (1989) : *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris, Presses Universitaires de France (PUF).
- COLLOT, Michel (1990) : « Postface », in André du Bouchet (aut.), *Carnets*. 1952-1956. Paris, Plon.
- COLLOT, Michel (1997) : *La matière-émotion*. Paris, Presses Universitaires de France.
- COLLOT, Michel (2001) : « Bouchet, André du » , in Michel Jarrety (éd.), *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours*. Paris, Presses Universitaires de France, 85-89.
- COLLOT, Michel (2011a) : « Incrire la faille », in André du Bouchet (aut.), *Ici en deux*. Paris, Gallimard, 7-22.
- COLLOT, Michel (2011b) : *La pensée-paysage*. Arles, Actes Sud.
- COLLOT, Michel (2012) : « La relation compacte appelée monde », in Michel Collot & Jean-Pascal Léger (dirs.), *Présence d'André du Bouchet*, Paris, Hermann, 195-211.
- COLLOT, Michel (2021) : *André du Bouchet : une écriture en marche*. Paris, l'Atelier contemporain.
- COLOMB-GUILLAUME, Chantal (2011) : « Pour une poétique de la présence et du présent ». *Europe*, « André du Bouchet et Nikolai Zabolotski », n° 986/ 987 juin-juillet, 40-49.
- CORRERO HUMANES, Ana (2015) : « La “lengua- pintura” de André du Bouchet. Un lenguaje poético en diálogo con la obra artística de Giacometti » [Trabajo de Fin de Grado. Facultad de Humanidades. Universidad Pablo de Olavide].
- DECORNIQUET, Sylvie (2012) : « L'énergie de l'espace », in Michel Collot & Jean-Pascal Léger (dirs.), *Présence d'André du Bouchet*, Paris, Hermann, 145-161.
- DEPREUX, Jacques (1988) : *André du Bouchet ou la parole traversée*. Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- DE RIJCKE, Elke (2013) : *L'expérience poétique dans l'œuvre d'André du Bouchet. Tome I*. Bruxelles, La lettre volée.
- DJIKIC, Maya, Keith OATLEY & Mihnea C. MOLDOVEANU (2013) : « Reading other minds: Effects of literature on empathy ». *Scientific Study of Literature*, 3:1, 28-47.
- DU BOUCHET, André (2016) : *Entretiens avec Alain Veinstein*. Paris, l'Atelier contemporain, François-Marie Deyrolle éditeur & Institut National de l'Audiovisuel.
- DU BOUCHET, Paule (2018) : *Debout sur le ciel*. Paris, Gallimard.
- E. JACKSON, Tony (2003) : « “Literary Interpretation” and Cognitive Literary Studies ». *Poetics Today*, 24:2, 191-205.
- EMAZ, Antoine (2011) : « Matière à route puisée dans les Carnets ». *Europe*, « André du Bouchet et Nikolai Zabolotski », n° 986 /987, juin-juillet, 51-60.

- FAVRIAUD, Michel (2004) : « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche — par la poésie contemporaine ». *L'information grammaticale*, 102, 18-23.
- FONTANILLE, Jacques (2011) : *Corps et sens*. Paris, Presses Universitaires de France.
- FRANCESCO, Alessandro De (2012, le 5 janvier) : « Contact, interstice, supplément : modalités d'écriture pré-grammaticales chez André du Bouchet ». *Puntocritico2. Critica letteraria, analisi e discussione sul contemporaneo*. Disponible sur <
<https://puntocritico2.wordpress.com/2012/01/05/contact-interstice-supplement-modalites-decriture-pre-grammaticale-chez-andre-du-bouchet/#sdfootnote8sym> >
 [Consulté le 25/06/2023].
- FREEMAN, Margaret (2009) : « Minding : Feeling, Form, and Meaning in the Creation of Poetic Iconicity », in Geert Brône & Jeroen Vandaele (éds.), *Cognitive Poetics : Goals, Gains and Gaps*. Berlin, De Gruyter, 169-196.
- FREEMAN, Margaret (2014) : « Cognitive poetics », in Michel Burke (éd.), *The Routledge Handbook of Stylistics*. New York, Routledge, 313-328.
- FREEMAN, Margaret (2020) : *The Poem as Icon : A Study in Aesthetic Cognition*. New York, Oxford University Press.
- GAMONEDA, Amelia (2020a) : *Cuerpo locuaz. Poética, biología y cognición*. Madrid, Abada Editores.
- GAMONEDA, Amelia (2020b) : « Lenguaje poético y extrañamiento cognitivo ». *Archivum*, LXX (I), 81-94.
- GARCIA, Laurence (1996) : « L'épreuve de l'antinomie dans les Carnets d'André du Bouchet ». *Initial(e)s*, vol. 15, 69-89.
- GARCÍA CELA, María del Carmen (2005) : *Nervures verbales. Alain Robbe-Grillet : problèmes d'intertextualité*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GODFROY, Alice (2015) : *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, du Bouchet*, Noël. Paris, Honoré Champion.
- GOLDMAN, Alvin I & Lucy C. JORDAN (2013) : « Mindreading by simulation: The roles of imagination and mirroring », in Simon Baron-Cohen, Helen Tager-Flusberg & Michael V. Lombardo (éds.), *Understanding Other Minds. Perspectives from Developmental Social Neuroscience*. Oxford, Oxford University Press, 448-466.
- GOURRIO, Anne (2005) : *Chants de pierres*. Grenoble, UGA Éditions. Disponible sur <
<https://books.openedition.org/ugaeditions/5937>> [Consulté le 04/02/2024].
- GUEDJ, Colette (1986) : « L'inscription du corps dans l'espace textuel de *Laisses* », in Michel Collot (éd.), *Autour d'André du Bouchet*. Actes du colloque des 8,9,10 décembre 1983. Textes réunis et présentés par Michel Collot. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 123-136.
- GUILLAUME, Daniel (2003) : « Le déplacement des glaciers. Recits d'entretiens avec André du Bouchet », in *Poétiques & poésies contemporaines*. Mazères, Le temps qu'il fait, 121-135.
- GULLENTOPS, David (1998) : « L'espace poétique dans *Serres chaudes* de Maeterlink ». *Études littéraires*, vol. 30, n°3, 93-106.
- HOGAN, Patrick Colm (2000) : *Philosophical Approaches to the Study of Literature*. Florida, University Press of Florida.
- ISER, Wolfgang (1989) : « La estructura apelativa de los textos », in Rainer Warning (éd.), *Estética de la recepción*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 133-148.
- JACCOTTET, Philippe (1968) : *L'entretien des muses. Chroniques de poésie*. Paris, Gallimard.

- JACCOTTET, Philippe (1996 [1957]) : *La promenade sous les arbres*. Lausanne, La Bibliothèque des Arts.
- JACCOTTET, Philippe (1998 [1970]) : *Paysages avec figures absentes*. Paris, Gallimard.
- JACCOTTET, Philippe (2004) : Truinas : *Le 21 avril 2001*. Chêne-Bourg, La Dogana.
- JACKSON, John E. (1986) : « L'étranger dans la langue », in Michel Collot (coord.), *Autour d'André du Bouchet*. Actes du colloque des 8, 9, 10 décembre 1983. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure.
- JACOBS, Arthur M. (2015) : « Neurocognitive poetics : methods and models for investigating the neuronal and cognitive-affective bases of literature reception ». *Frontiers in Human Neuroscience*, 9 : 186, 1-22.
- JAÉN, Isabel & Julien Jacques SIMON (2013) : « Introduction », in Isabel Jaén & Julien Jacques Simon (éds.), *Cognitive Literary Studies. Current Themes and New Directions*, Austin, University of Texas Press, 1-9.
- JOHNSON, Mark (1991) : *El cuerpo en la mente. Fundamentos corporales del significado, la imaginación y la razón*. Madrid, Editorial Debate.
- KRISTEVA, Julia (1973) : *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris, Seuil.
- LAYET, Clément (2011) « Préface », in André du Bouchet (aut.) *Une lampe dans la lumière aride. Carnets 1949-1955*. Gouville-sur-mer, Le bruit du temps, 7-18.
- LAYET, Clément (2012) : « “ Annuler les images, les casser ”. L'image dans la poésie d'André du Bouchet ». *French Forum*, Winter/Spring, vol. 37, n°1-2, 137-147.
- LECOQ, Jacques (2003) : *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona, Alba Editorial.
- LILJA, Eva (2012) : « Some aspects of poetic rhytm: An essay in cognitive metrics ». *Sign Systems Studies*, 40 (1/2), 52-64.
- MALDINEY, Henri (1983) : « Les “ blancs ” d'André du Bouchet ». *L'Ire des vents*, 6-8, espaces pour André du Bouchet, 195-215.
- MALDINEY, Henri (1993) : « Naissance de la poésie dans l'œuvre d'André du Bouchet », in *L'art, l'éclair de l'être*, Seyssal, Éditions Comp'act & Henri Maldiney, 71-103.
- MARTINEZ, Victor (2013) : *André du Bouchet : Poésie, langue, événement*. Amsterdam/ New York, Rodopi.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Patricia (1993) : « Yves Bonnefoy: poesía y presencia ». *Anales de Filología Francesa*, 5, 103-112.
- MESCHONNIC, Henri (1982) : *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse, Verdier.
- MET, Philippe (1999) : *Formules de la poésie. Études sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet*. Paris, Presses Universitaires de France.
- MIALL, David S & Don KUIKEN (1999) : « What is Literariness ? Three Components of Literary Reading ». *Discourse Processes*, 28(2), 121-138.
- MÜLLER-WOOD, Anja (2017) : « Cognitive Literary Studies : On Persistent Problems and Plausible Solutions ». *Journal of Literary Theory*, 11 (2), 223-239.
- NÉE, Patrick (2006) : « De la “ présence ” selon Yves Bonnefoy », in Michael Brophy & Mary Gallagher (éds.) *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*. Amsterdam/ New York, Rodopi, 259- 267.
- OUELLET, Pierre (2000) : *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

- PATOINE, Pierre-Louis (2015) : *Corps/texte : pour une théorie de la lecture empathique* (Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk). Lyon, ENS Éditions.
- PÉTILLON, Monique (1983, le 10 juin) : « André du Bouchet à la croisée des langues ». *Le Monde*. Disponible sur < https://www.lemonde.fr/archives/article/1983/06/10/andre-du-bouchet-a-la-croisee-des-langages_2828869_1819218.html > [Consulté le 06/07/2023].
- PROVENCIO, Pedro (2009) : « El ritmo en el verso libre », in Miguel Casado (éd.), *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- REVERDY, Pierre (1974) : *Cette émotion appelée poésie. Écrits sur la poésie* (1932-1960). Paris, Flammarion.
- RICHARD, Jean-Pierre (1964) : *Onze études sur la poésie moderne*. Paris, Éditions du Seuil.
- RICHARDSON, Alan (2016) : « Studies in Literature and Cognition : A Fied Map », in Alan Richardson & Ellen Spolsky (éds.), *The Work of Fiction*. New York, Routledge, 1-29.
- RICCEUR, Paul (1975) : *La métaphore vive*. Paris, Seuil.
- RIFFATERRE, Michael (1983) : *Sémiotique de la poésie*. Traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas. Paris, Seuil.
- RODRIGUEZ, Antonio (2003) : *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Sprimont, Mardaga.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2010) : « Esthétique et styles cognitifs : le cas de la poésie ». *Critique*, 2010/1, n°752-753, 59-70.
- SPIRE, André (1944) : « Plaisir poétique et plaisir musculaire ». *The French Review*, vol. 18, n°1, 48-53.
- STIKER-MÉTRAL, Charles-Olivier (2015) : « Philippe Jaccottet, la poésie de l'effacement ». *Esprit*, Mai, n° 414 (5), 9-108.
- TSUR, Reuven (2008) : *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Brigton/Portland/Toronto, Sussex Academic Press.
- TSUR, Reuven & Tamar SOVRAN (2012) : « Cognitive poetics », in *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton & Woodstock, Princeton University Press, 272-273.
- WAGSTAFF, Emma (2006) : *Provisionality and the poem. Transition in the work of du Bouchet, Jaccottet and Noël*. Rodopi, Amsterdam et New York.
- WAGSTAFF, Emma (2020) : *André du Bouchet. Poetic forms of attention*. Leiden & Boston, Brill Rodopi.
- WILLEMART, Philippe (2021) : « Critique génétique et linguistique. La rature dans le manuscrit. Repenser le signifiant ! », in *La Critique génétique à la recherche d'autres savoirs. De l'état quantique à l'écriture par la rature*. Paris, L'Harmattan, 109-122.
- ZUNSHINE, Lisa (2007) : *Why we read fiction: theory of mind and the novel*. Columbus, The Ohio State University Press.
- ZUNSHINE, Lisa (éd.) (2015) : *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Oxford/ New York, Oxford University Press.

6.2. THÉORIE : SCIENCES COGNITIVES ET PHILOSOPHIE

- ADAMS, Fred & Kenneth AIZAWA (2009) : « Why the Mind Is Still in the Head? », in Muray Aydede & Philip Robins (éds.), *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*. Cambridge, Cambridge University Press, 78-95.

- AIZAWA, Ken (2014) : « Extended cognition », in Lawrence Shapiro (éd.), *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*. Londres et New York, Routledge, 31-38.
- ANDLER, Daniel (dir.) (2004) : *Introduction aux sciences cognitives*. Paris, Gallimard.
- ANZIEU, Didier (1981) : *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris, Gallimard.
- BABO-REBELO, Mariana & Catherine TALLON-BAUDRY (2019) : « Interoceptive signals, brain dynamics, and subjectivity », in Manos Tsakiris & Helena De Preester (éds.), *The Interoceptive Mind. From Homeostasis to Awareness*. Oxford, Oxford University Press, 46-62.
- BASTIAN, H. Charlton (1887) : *The Brain as an Organ of Mind*. New York, D. Appleton and Company.
- BELL, John & Charles BELL (2004) : *The Anatomy and Physiology of the human Body*. New York, Collins & Co.
- BERTHOZ, Alain & Jean-Luc PETIT (2006) : *Phénoménologie et physiologie de l'action*. Paris, Odile Jacob.
- BERTHOZ, Alain (2013 [1997]) : *Le sens du mouvement*. Paris, Odile Jacob.
- CAPARRÓS, Antonio (1986) : *Historia de la psicología*. Barcelone, CEAC.
- CHEMERO, Anthony (2009) : *Radical Embodied Cognitive Science*. Massachusetts, MIT Press.
- CLARK, Andy & David CHALMERS (1998) : « The extended mind ». *Analysis*, vol.58, n°1 (January), 7-19.
- CLARK, Andy (2012) : « Embodied, embedded, and extended cognition », in Keith Frankish & William M. Ramsey (éds.), *The Cambridge Handbook of Cognitive Science*. Cambridge, Cambridge University Press, 275-291.
- COLOMBETTI, Giovanna (2018) : « Enacting Affectivity », in Albert Newen, Leon de Bruin & Shaun Gallagher (éds.), *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford, Oxford University Press, 571-587.
- DAMÁSIO, António (2003) : *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Traducción de Joandomènec Ros. Barcelona, Ediciones Destino.
- DELEUZE, Gilles (2002) : *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris, Seuil.
- DE PREESTER, Helena (2019) : « Subjectivity as a sentient perspective and the role of interoception », in Manos Tsakiris & Helena De Preester (éds.), *The Interoceptive Mind. From Homeostasis to Awareness*. Oxford, Oxford University Press, 293-306.
- DE VIGNEMONT, Frédérique (2009) : « Body schema and body image - pros and cons ». *Neuropsychologia*, 48 (3), 669-680.
- DE VIGNEMONT, Frédérique & Olivier Massin (2013) : « Touch », in Mohan Matthen (éd.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*. Oxford, Oxford University Press, 294-309.
- DI PAOLO, Ezequiel (2018) : « The enactive conception of life », in Albert Newen, Leon de Bruin & Shaun Gallagher (éds.), *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford, Oxford University Press, 71-94.
- DORTIER, Jean-François (éd.) (2011) : *Le cerveau et la pensée*. Auxerre, Éditions Sciences Humaines.
- FAUCONNIER, Gilles & Mark TURNER (2002) : *Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York, Basic Books.
- GALLAGHER, Shaun (1986) : « Body image and body schema ». *The Journal of Mind and Behavior*, vol.7, n°4 (Autumn), 541-554.
- GALLAGHER, Shaun (2014) : « Phenomenology and embodied cognition », in Lawrence Shapiro (éd.), *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*. Londres et New York, Routledge, 9-18.

- GALLAGHER, Shaun & Dan ZAHAVI (2014) : *La mente fenomenológica*. Madrid, Alianza Editorial.
- GAPENNE, Olivier (2010) : « Kinesthesia and the Construction of Perceptual Objects », in John Stewart, Olivier Gapenne & Ezequiel A. Di Paolo (éds.), *Enaction : Toward a New Paradigm for Cognitive Science*. Massachusetts, MIT Press, 183-218.
- GAPENNE, Olivier (2014) : « The co-constitution of the self and the world : action and proprioceptive coupling ». *Frontiers in Psychology*, vol. 5, article 594, 1-7.
- GARDNER, Howard (1987) : *La nueva ciencia de la mente. Historia de la revolución cognitiva*. Buenos Aires, Barcelone et Guanajuato, Paidós.
- GENTAZ, Eduard (2003): « General characteristics of anatomical and functional organization of cutaneous and haptic perception », in Yvette Hatwell, Arlette Streri & Eduard Gentaz (éds.), *Touching for Knowing*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 17-31.
- GHEZ, Claude & John KRAKAHUE (2001) : « Organización del movimiento », in Eric R. Kandel, James H. Schwartz & Thomas M. Jessel (éds.), *Principios de neurociencia*. Madrid, McGraw-Hill Interamericana de España S.L., 653-673.
- GIBSON, J. James (2015 [1986]) : *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hove /New York, Taylor & Francis.
- GONZÁLEZ-GRANDÓN, Ximena, Andrea FALCON-CORTÉS & Gabriel RAMOS-FERNÁNDEZ (2021) : « Proprioception in Action: A Matter of Ecological and Social Interaction ». *Frontiers in Psychology*, 11 : 569403, 1-21.
- GOODALE M.A. & G.K. HUMPREY (1998) : « The objects of action and perception ». *Cognition*, n°67, 181-207.
- GRIFFERO, Tonino (2019) : « Pathicity: Experiencing the World in an Atmospheric Way ». *Open Philosophy*, 2019: 2, 414-427.
- HARDY LEAHEY, Thomas (1998) : *Historia de la Psicología: principales corrientes en el pensamiento psicológico*. Madrid, Prentice Hall Iberia.
- HATWELL, Yvette (2003): « Introduction: Touch and cognition », in Yvette Hatwell, Arlette Streri & Eduard Gentaz (éds.), *Touching for Knowing*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1-14.
- HELD, Richard & Alan HEIN (1963) : « Movement-produced stimulation in the development of visually guided behavior ». *Journal of Comparative and Physiological Psychology*, vol. 56, n°5, 872-876.
- HOUDÉ, Olivier (dir.) (2003) : *Vocabulaire de sciences cognitives*. Paris, Presses Universitaires de France.
- HUSSERL, Edmund (1997) : *Thing and Space. Lectures of 1907*. Translation by Richard Rojcewicz. Berlin/Heidelberg, Springer Science+Business Media Dordrecht.
- JEANNEROD, Marc (2002) : *Le cerveau intime* [Kindle]. Paris, Odile Jacob.
- JEANNEROD, Marc (2006) : *Motor Cognition : What actions tell the self*. Oxford, Oxford University Press.
- JEANNEROD, Marc (2009) : *Le cerveau volontaire*. Paris, Odile Jacob.
- KHAMASSI, Mehdi & Elisabeth PACHERIE (2018) : « L'action », in Thérèse Collins, Daniel Andler & Catherine Tallon-Baudry (dirs.), *La cognition : du neurone à la société*. Paris, Gallimard, 270-313.
- KIRSH, David ; Paul MAGLIO (1994) : « On Distinguishing Epistemic from Pragmatic Action ». *Cognitive Science*, n° 18, 513-549.

- KIVERSTEIN, Julian (2018) : « Extended cognition », in Albert Newen, Leon de Bruin & Shaun Gallagher (éds.), *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford, Oxford University Press, 19-40.
- KLEIBER, Georges (1990): *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*. Paris, Presses Universitaires de France.
- KRAKAHUER, John & Claude GHEZ (2001): « El movimiento voluntario », in Eric R. Kandel, James H. Schwartz & Thomas M. Jessel, *Principios de neurociencia*. Madrid McGraw-Hill Interamericana de España S.L, 756-781.
- LAFUENTE NIÑO, Enrique, Juan Carlos LORENDO NARCIANDI, Jorge CASTRO TEJERINA & Noemí PIZARROSO LÓPEZ (2017) : *Historia de la Psicología*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- LAKOFF, George & Mark JOHNSON (1986) : *Metáforas de la vida cotidiana*. Traducción de Carmen González Marín. Madrid, Cátedra.
- LAKOFF, George (1987) : *Women, Fire, and Dangerous Things : What Categories Reveal about the Mind*. Chicago et Londres, The University of Chicago Press.
- LEGRAND, Dorothée (2006) : « The Bodily Self : The Sensori-Motor Roots of Pre-Reflective Self-Consciousness ». *Phenomenology and the Cognitive Science*, 5, 89-118.
- LEGRAND, Dorothée (2007a) : « Naturalizing the Acting Self : Subjective vs. Anonymous Agency ». *Philosophical Psychology*, vol. 20, n°4, August 2007, 457-478.
- LEGRAND, Dorothée (2007b) : « Pre-reflective self-as-subject from experiential and empirical perspectives ». *Consciousness and Cognition*, n°16, 583-599.
- LURIA, Alexander R. (1974) : *El cerebro en acción*. Editorial Fontanela, Barcelona.
- MATTENS, Filip (2017): « The sense of Touch: From Tactility to Tactual Probing ». *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 95, n°4, 688-701.
- MATURANA R., Humberto & Francisco VARELA G. (2003) : *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Buenos Aires, Lumen.
- MANOS, Tsakiris & Helena DE PREESTER (éds.) (2019) : *The Interoceptive Mind. From Homeostasis to Awareness*. Oxford, Oxford University Press.
- MIZRAHI, Vivian (2023): « Touch and Bodily Transparency ». *Mind*, vol. 132, issue 527, 803-827.
- MONTERO, Barbara (2006) : « Proprioception as an Aesthetic Sense ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 6, n° 2 (Spring 2006), 231-242.
- NEWEN, Albert, Leon DE BRUIN & Shaun GALLAGHER (2018) (éds.) : « 4E Cognition : Historical Roots, Key Concepts, and Central Issues », in *The Oxford Handbook of 4E cognition*. Oxford, Oxford University Press, 3-15.
- NOË, Alva (2004) : *Action in perception*. Cambridge et Londres, The MIT Press.
- PETTIT, Jean-Luc (2003) : « La spatialité originnaire du corps propre. Phénoménologie et neurosciences ». *Revue de synthèse*, 5^{ème} série, 139-171.
- PETTIT, Jean-Luc (2020 [2002]) : « La constitution par le mouvement : Husserl à la lumière des données neurobiologiques récentes », in Jean Petitot, Jean-Michel Roy, Bernard Pachoud & Francisco J. Varela (dirs.), *Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*. Paris, CNRS Éditions, 283-311. Disponible sur < <https://books.openedition.org/editionscnrs/31961?lang=es> > [Consulté le 26/11/2022].
- POINCARÉ, Henri (1902) : *La Science et l'Hypothèse*. Paris, Flammarion.

- POSNER, Michael I. (1989) : *Foundations of Cognitive Science*. Cambridge et Londres, The MIT Press.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S. & William HIRSTEIN (1998) : « The perception of phantom limbs. The D.O. Hebb lecture ». *Brain*, 121, 1603-1630.
- RATFLIFFE, Matthew (2011): « What is Touch? ». *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 90, n°3, 413-432.
- RATFLIFFE, Matthew (2018): « Perception, exploration, and the primacy of touch », in Albert Newen ; Leon de Bruin & Shaun Gallagher (éds.), *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford, Oxford University Press, 281-299.
- RIETVELD, Erik, Damiaan DENYS & Maarten VAN WESTEN (2018) : « Ecological-Enactive Cognition as engaging with a field of relevant affordances. The Skilled Intentionality Framework (SIF) », in Albert Newen, Leon de Bruin & Shaun Gallagher (éds.), *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford, Oxford University Press, 42-70.
- ROLL, Jean-Pierre (2003) : « Physiologie de la kinesthèse. La proprioception musculaire : sixième sens, ou sens premier ? ». *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, n°35-37, 2003/1-2, « Repenser le corps, l'action et la cognition avec les neurosciences », 49-66.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (1998) : « Consciousness : A Natural History ». *Journal of Consciousness Studies*, vol.5, n°3, 260-294.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (2003) : « Kinesthetic memory ». *Theoria et Historia Scientiarum*, VII : 1, 69-92.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (2012) : « Kinesthetic memory. Further critical reflections and constructive analyses », in Sabine C. Koch, Thomas Fuchs, Michela Summa & Cornelia Müller (éds.), *Body Memory, Metaphor and Movement*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 43-71.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (2019) : « Kinesthesia : An extended critical overview and a beginning phenomenology of learning ». *Continental Philosophy Review*, 52, 143-169.
- SHERRINGTON, Charles Scott (1907) : « On the Proprio-ceptive System, especially in its reflex aspect ». *Brain*, 29(4), 467- 482.
- SMITH, Roger (2020) : « Kinaesthesia and a Feeling for Relations ». *Review of General Psychology*, 24 (4), 355-368.
- STILLMAN, Barry C. (2002) : « Making Sense of Proprioception. The meaning of proprioception, kinesthesia and related terms ». *Physiotherapy*, vol. 88, n°11, 667-676
- STRAUS, Erwin (2000 [1935]) : *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Grenoble, Éditions Jérôme Million.
- VARELA, Francisco, Evan THOMPSON & Eleanor ROSCH (1992) : *De cuerpo presente : las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelone, Gedisa.
- VARELA, Francisco J. (1997) : *Invitation aux sciences cognitives*. Paris, Éditions Points.
- VARELA, Francisco (2017) : *Le cercle créateur*. Paris, Seuil.
- WEHRLE, Maren & Maxime DOYON (2023) : « Bodily self-awareness in French phenomenology », in Adrian J.T. Alsmith & Matthew R. Longo (éds.), *The Routledge Handbook of Bodily Awareness*. Oxon et New York, Routledge, 109-121.
- ZUMALABE MAKIRRIAIN, José María (2015) : *Examen de conciencia: una introducción histórica a la Psicología Cognitiva*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.