

Université catholique de Louvain
Faculté de philosophie et lettres
Département d'études romanes

Université de Cergy-Pontoise
Faculté de Lettres
Département de littérature moderne et comparée

ART DE LA PLUME ET ART DU SABRE : ÉPROUVER L'INTANGIBLE
L'HORIZON PARTAGÉ D'ŒUVRES POÉTIQUES FRANÇAISES ET D'UN ART MARTIAL ORIENTAL
EN CONTEXTE CONTEMPORAIN
(HENRY BAUCHAU, CHRISTIAN DOTREMONT, YVES BONNEFOY)

Thèse présentée par Matthieu Dubois en vue de l'obtention du titre de docteur en philosophie et lettres
(langues et littératures romanes)

Année académique 2014-2015

Sous la direction des :

Professeur Myriam WATTHEE-DELMOTTE (Université catholique de Louvain)
et Professeur Catherine MAYAUX (Université de Cergy-Pontoise)

Membres du jury :

Heinz BOUILLON (président)
Jean LECLERCQ (Université catholique de Louvain)
Olivier BELIN (Université de Cergy-Pontoise)
Jérôme THÉLOT (Université Jean Moulin-Lyon III)

Ce travail a longtemps été porté par le désir d'accomplir un acte véritable d'ouverture des horizons, qui ne fera qu'affleurer entre les lignes.

Ces quelques mots constituent un acte de mémoire des valeurs sur lesquelles cette thèse est assise, et du temps offert pour explorer des questions profondément vécues. Pour les personnes qui, en m'accompagnant ou en croisant mon chemin, ont donné à cette recherche sa raison d'être – même si nombreuses seront celles qui ne liront pas même cette page.

Une thèse est d'abord impensable sans un encadrement institutionnel contre les tentations du délire interprétatif. Il me faut donc remercier tout d'abord mes deux directrices de thèse, Mme Myriam Watthee-Delmotte et Mme Catherine Mayaux qui ont pris sur elles, chacune selon leur disponibilité et leurs compétences, de me guider, de me former. On dit que la qualité d'un professeur se lit dans le niveau de ses élèves. L'écriture de cette thèse reflète leur école et leur investissement.

Il me faut également remercier les personnes qui ont participé à cette aventure intellectuelle en acceptant de constituer le comité d'encadrement : M. Jean Leclercq et Mme Johanna Nowicki. Et je remercie les membres additionnels du jury qui auront pris le temps précieux de lire ce travail : M. Olivier Belin et M. Jérôme Thélot. Une pensée particulière est ici adressée au président du jury, M. Heinz

Bouillon, pour son investissement sincère dans ce rôle, pour l'avoir vu plusieurs fois présider avec efficacité et gentillesse.

L'âme véritable de ces pages est profondément liée à des personnes d'horizons multiples vers lesquelles je souhaite me tourner. En travaillant sur un corpus contemporain, j'ai eu le privilège de bénéficier d'une correspondance au-delà de toute espérance avec Henry Bauchau, qui m'a écrit jusqu'à la fin de sa vie ; ses échanges m'ont infiniment apporté. Également, j'ai eu la chance d'avoir pu entretenir de brefs contacts avec Yves Bonnefoy, malgré toutes ses sollicitations, qui m'ont à chaque fois guidé. Christian Dotremont étant décédé en 1979, c'est avec son frère, Guy Dotremont, que j'ai pu mettre à l'épreuve certaines intuitions ; sa générosité immédiate et sa force de caractère en font une personne vraiment remarquable – merci à Étienne Duyckaerts de m'avoir permis de le rencontrer.

Viennent ensuite toutes les personnes qui m'ont stimulé intellectuellement et m'ont ouvert des voies de réflexion d'une richesse inestimable. Ce travail doit beaucoup à leur générosité. Je pense, dans l'état d'apparition de leur nom, à Raphaël Gély, professeur passionné de philosophie, dont les travaux et la sensibilité ont donné profondément du sens à cette recherche ; Philippe Lekeuche, professeur de psychanalyse, psychanalyste et poète ; Léo Tamaki, expert impressionnant d'Aïkido ; Geoffroy Brunson, compagnon de réflexion infatigable ; Philippe Sessier, qui m'a amené à travers son initiation au Shiatsu à rencontrer Maître Yuichi Kawada, une personne également hors du commun ; Simon Brunfaut, dont la pensée toujours en mouvement a été particulièrement inspirante. Une place particulière est faite ici à Christophe Meurée, dont l'amour de la littérature a su m'inspirer au moment où je doutais le plus, et pour son soutien immensément chaleureux.

Même si cela ne se voit qu'en filigrane dans les analyses qui suivent, la littérature et l'Aïkido m'ont autant l'une que l'autre nourri profondément. Tous les deux sont affaire d'initiation, de compassion, de sagesse. Je ne les ai pas explorés tout seul. En ce qui concerne la littérature, merci en particulier aux échanges passionnants avec Elisabeth Bloomfield, une des plus belles personnes rencontrées, bien que brièvement, dans le milieu universitaire ; Matthias De Jonghe, qui j'espère terminera avec bonheur sa thèse prometteuse sur le corps des écrivains ; Simon Vernier, étudiant brillant en littérature et en musicologie ; Sofiane Laghouati, grand curieux et homme de réflexion posée ; François-Xavier Lavenne, qui est resté fidèle à nos échanges.

J'ai eu la chance de rencontrer Maître Tamura lors de son dernier stage en Belgique. C'est lui qui m'a conduit à suivre Léo Tamaki, qui est l'expert d'Aïkido qui m'a le plus influencé à ce jour : je le considère comme le directeur de mes recherches martiales, qui ont compté au moins autant que mes recherches en littérature. Il m'a permis entre autres de rencontrer parmi les plus grands maîtres de notre temps. Étant donné la place que cette pratique a dans ma vie, je tiens à faire une place particulière à la petite communauté d'irréductibles qui a été assez courageuse pour le suivre et qui m'a aidé à garder la joie de pratiquer, en dépit des heurts avec les autres écoles, ainsi qu'à faire mes premiers pas dans l'enseignement de cet art : Amélie Thonet, Nathan Augeard, Jérémy Kairis et Alima Ginaire. Ainsi qu'Arnaud Lejeune, jeune enseignant formidable, dont l'incroyable bibliothèque a été une vraie mine ! Une mention spéciale à Nicolas Thommes, un peu à part avec son amour pour le Ving-Tsun, aux mille questions enthousiastes et à la présence pleine d'encouragement.

Ce travail a été réalisé dans un contexte universitaire et, dans ce contexte, ma pensée va d'abord pour les chouettes membres de l'équipe de Mme Wathée-Delmotte : Isabelle Vanquaethem et Lauriane Sable qui ont accompagné mes premiers pas au Fonds Bauchau ; Jérémy Lambert au milieu ; Ariane Savoie et Pierre Wiame vers la fin ; sans oublier la figure joyeuse de Thierry Scaillet. Une pensée aussi pour les personnes rencontrées dans les couloirs de l'université ou juste à côté, aux personnalités parfois hautes en couleur et pleines de promesses : Estelle Mathey, François Degrande, Ingrid Notarringo, Darius Gishoma et Aline Gueuze. Il y a aussi les fées de l'université, dont la disponibilité toujours souriante a été précieuse : merci aux secrétaires de Cergy-Pontoise et de Louvain-la-Neuve Françoise Fouin, Françoise Fièvre-Deboudt, Claire Detrixhe, Sonia Henrot, Laetitia Simar, Monique Tanga et Valérie Martin, ainsi que la bibliothécaire Virginie Michel, chacune toujours efficace et disponible.

Je dois beaucoup aux témoignages d'amitié et d'intérêt qui m'ont chaque fois dynamisé et soutenu dans les moments parfois douloureux et de remise en doute, à la présence bienveillante que m'ont offert en particulier Audrey Uyttersprot, fidèle voisine ; Jonathan Decubber, le joueur ; Jean-François Roland dit « le grand » ; Vincent Soccodato, pour son amitié indéfectible ; Mélanie Thiry, toujours encourageante ; Hervé Laroche, souvent loin mais toujours proche ; Claire Seguin, ma cousine intrépide ; Joël et Marie-Pierre Gueveneu, qui m'ont accueilli chaque fois le cœur sur la main. Merci aussi pour tous les témoignages d'intérêt qui m'ont aidé à tenir jusqu'au bout de la rédaction de la part de Josette Delescluze, Roselyne Kuntzer, Hélène Triboulet et Jullien Hoes, Valérie Jaquier et Sébastien Jolivet, Élise Cagne et Maeva Serieys. Une pensée également pour les membres du Yoseido, qui ont partagé cette initiation à l'énergie et à l'approche orientale du corps. Je tiens à accorder une place particulière à Thomas François, dont j'admire le travail et l'ouverture d'esprit. Je lui dois en particulier d'avoir retrouvé ma passion pour Magic l'assemblée – qui a été le troisième pôle secret de mon doctorat ! Toute ma profonde reconnaissance va également pour les personnes qui ont su faire de leur chez-eux un havre où me régénérer dans les périodes d'épuisement : la famille Decubber, tous plus chouettes les uns que les autres ; l'inénarrable famille Gayet (surtout Éliane et Jean-Louis) ; et les membres farfelus et incroyables de la famille Gallorini. Et bien sûr ma famille, qui a toujours témoigné beaucoup de respect pour un travail et des enjeux qu'ils devaient parfois avoir du mal de comprendre : merci pour votre soutien toujours présent (dans les ruptures, les déménagements, les voitures brûlées et autres aventures...).

Si ce projet de recherche a été longtemps un acte d'amour, c'est aussi parce que j'en ai beaucoup reçu. Deux personnes méritent ici une place toute particulière. Elles ont vécu la thèse de près – véritable maîtresse qui a bien occupé mes jours et quelques nuits... –, et elles ont su déployer des trésors de patience pour le supporter. Leurs lumières respectives m'ont apporté plus que tout pour avancer. Tout d'abord, merci à Amélie ; merci pour tout – ce sont peu de mots, mais il y a derrière une immense profondeur – : elle est, avec ma directrice de thèse, la personne qui m'a le plus soutenu, qui a relu chaque page rédigée, qui m'a toujours témoigné de son soutien et de sa confiance en mes travaux et en mes intuitions. Sans elle, la thèse ne serait jamais allée aussi loin. À toi Clémentine, pour le présent que tu m'offres et l'horizon que tu continues d'ouvrir en grand, mais aussi pour la sensibilité que tu m'as permis d'agrandir et aussi, pour ta distance fabuleuse à l'égard du monde universitaire. Merci infiniment pour ce geste si fort d'être venue vivre en Belgique à mes côtés pour m'accompagner jusqu'à la fin de cette drôle d'aventure.

Il est possible que j'oublie malheureusement des personnes. Mais il y a ici une pensée pour chaque personne qui m'a un jour épaulé, fait rire, enchanté, amusé, surpris, remis en question, accompagné pour marcher ou voir un film, écouté, questionné, encouragé, donné de son temps et de sa bienveillance d'une façon ou d'une autre.

Il me tient à cœur de terminer ces remerciements paradoxalement par le plus important. De cette façon, je les achève selon un motif spiralaire qui a imprégné mes années d'études, en souhaitant remercier à nouveau Myriam Wathée-Delmotte, mais différemment. Parce que ma dette à son égard est insondable. Sans son incroyable disponibilité, sans son inépuisable énergie et sa force de conviction en ma capacité à aller au bout, mais aussi sans sa capacité à battre le fer quand il est chaud pour lui donner la courbure souhaitée, le texte qui suit n'aurait jamais vu le jour. Les mots sont pauvres disent les maîtres d'arts martiaux ; mais c'est en sachant leur pauvreté qu'on peut mesurer leur profondeur. C'est donc avec ces mots simples, mais investis intensément, que je m'incline devant le maître qu'elle incarne et qu'elle a été pour moi.

Et c'est avec beaucoup d'amour que je lui dédie ce travail.

Avec les coups de feu, il n'est pas facile de l'entendre,
mais la voix humaine est différente des autres sons.
Elle a la vertu d'éclipser les bruits qui noient tout le reste.
Même sans crier. Même si elle n'est qu'un murmure.
Même le plus léger des murmures l'emporte sur le fracas des canons
s'il dit la vérité.

Edmond Zuvanie

Si nous ne sommes plus, aujourd'hui, cette force
Qui, jadis, remua terre et ciel,
ce que nous sommes, nous le sommes ;
Des cœurs héroïques et d'une même trempe
Affaiblis par le temps et par le destin,
mais forts par la volonté
De lutter, d'explorer, de découvrir, et
de ne pas céder.

Alfred Tennyson

Mais moi qui suis pauvre et n'ai que mes rêves,
Sous tes pas je les ai déposés
Marche doucement,
car tu marches sur mes rêves.

William Butler Yeats

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION - POÉSIE FRANÇAISE ET IMAGINAIRES MARTIAUX	7
HENRY BAUCHAU - UNE ÉCRITURE GUERRIÈRE ET GUÉRISSEUSE	23
CHAPITRE 1 - TENTER DE DIRE L'INTÉRIORITÉ	25
I <i>De l'intime à l'extime</i>	27
1) Géologie de soi	28
2) Horizon de violence	32
3) Enjeux d'une parole poétique	37
II <i>Présence de l'indicible</i>	40
1) Exprimer la déchirure	41
2) Poétique de l'« allusif »	45
3) Négocier l'intenable	49
III <i>Acte guerrier de l'écriture</i>	52
1) Engagement de la plume	53
2) De l'héroïsme solaire à l'héroïsme nocturne	56
3) Créer : un combat avec l'Ange	60
CHAPITRE 2 - POÉTIQUE DES MUTATIONS	65
I <i>Œuvre du temps</i>	67
1) Cheminement d'écriture	68
2) Poésie, acte d'espérance	73
3) « Structure synthétique » de l'imaginaire	77
II <i>Pouvoir pacificateur de la création</i>	80
1) Désarmement des poèmes	81
2) Potentiel guérisseur de l'écriture	84
3) Horizon des arts martiaux	88
III <i>Transmutation de la souffrance en jouissance</i>	92
1) Œuvre du Tao	93
2) Vivre l'immanence	96
3) Potentiel de l'invisible	99
CHAPITRE 3 - « VOIE » DE L'ÉCRITURE	105
I <i>Ritualité de la plume</i>	107
1) Lieu poétique	108
2) Écriture comme acte	112
3) Isomorphisme de la plume et de l'épée	115
II <i>Dimension initiatique de l'écriture</i>	118
1) Errance et non-savoir	119
2) Rencontre de l'altérité	123
3) Fusionner avec le monde	127
III <i>Langage poétique et puissance de Vie</i>	130
1) Pouvoir auto-affectif du langage	131
2) Vulnérabilité et performativité	135
3) De l'auteur au lecteur	138

CHRISTIAN DOTREMONT - UNE POÉSIE DU GESTE	145
CHAPITRE 1 - REVITALISER L'ÉCRITURE	147
<i>I Explorer le langage</i>	149
1) Facéties poétiques	150
2) Conquérir la matérialité des signes	154
3) Déterritorialiser la création	157
<i>II Figuration/ défiguration de l'écriture</i>	161
1) Paradoxe des logogrammes	162
2) Du lisible au visible	165
3) Geste « calligraphique » extrême-oriental	169
<i>III Enjeux révolutionnaires de la création</i>	173
1) Transformer le monde, changer la vie	174
2) Initier à la sensualité	178
3) Œuvre du « parmi »	181
CHAPITRE 2 - QUÊTE DE PRÉSENCE	187
<i>I Désir des mots, désir de l'autre</i>	189
1) Lyrique amoureuse	190
2) Écueil et recueil de l'autre	194
3) Fonder une communauté	197
<i>II Vaincre l'inauthenticité</i>	201
1) Posture de transparence	202
2) Écriture et spontanéité	206
3) Sincérité du <i>faire</i>	209
<i>III Toucher l'autre : de l'intime à l'entre-des-corps</i>	213
1) De l'iconotexte à l'écrit du corps	214
2) Calligraphie et arts martiaux	217
3) Maîtriser le souffle	221
CHAPITRE 3 - ACTE DE LA CRÉATION	227
<i>I Énigme du trait</i>	229
1) Parole logographique	230
2) Poétique du secret	234
3) Lire l'invisible	237
<i>II Langage de la « chair »</i>	240
1) « Travail vivant » de Dotremont	241
2) De l'écriture à l'acte d'adhésion à la Vie	245
3) Sur fond de silence et d'immobilité	249
<i>III Puissance transitoire du langage</i>	253
1) Esthétique de l'échange	254
2) Pouvoir <i>pathétique</i> des signes	257
3) Esthétique et éthique	260

YVES BONNEFOY - UNE REFIGURATION DU SACRÉ	267
CHAPITRE 1 - POÉSIE ET ABSOLU	269
I <i>Révéler la « présence »</i>	271
1) Du surréel à la « terre »	272
2) Poétique de l'horizon	276
3) Témoignage de soi	280
II <i>Habiter poétiquement le monde</i>	284
1) « Empiègement » de l'image	285
2) Écrire/décrire	288
3) Structure spiralaire	292
III <i>Écriture et inquiétude spirituelle</i>	295
1) Quête du sens, quête de salut	296
2) Imaginaire religieux en rémanence	300
3) À la jonction de la sagesse extrême-orientale	303
CHAPITRE 2 - LIEU ET TEMPS DU SACRÉ	309
I <i>Fonder un lieu</i>	311
1) Ailleurs et ici	312
2) Conscience du seuil	316
3) Architecture poétique	319
II <i>Vivre le présent</i>	324
1) Poétique de l'atemporalité	325
2) Durée et finitude	328
3) Lever les yeux du livre	332
III <i>Intériorité du corps</i>	335
1) Désir d'incarnation	336
2) Sacralisation du <i>faire</i>	340
3) Pratique spirituelle des arts martiaux	343
CHAPITRE 3 - L'ÉNIGME DE LA VIE	349
I <i>Intuition de l'Un</i>	351
1) De l'épars à l'indivisible	352
2) Expérience de l'être	356
3) Participer au Tout	359
II <i>Épreuve de la mortalité</i>	362
1) « Intrigue nocturne » de l'existence	363
2) Paroles et gestes de foi	367
3) Ouverture à la compassion	371
III <i>Vie et langage : vers une poétique sacrée</i>	375
1) Imaginaire cratyléen	376
2) Parole de la Vie	379
3) Esprit des mots	382
CONCLUSION - FORMES ET ENJEUX DE POÉTHIQUES CONTEMPORAINES	389
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	403

INTRODUCTION

POÉSIE FRANÇAISE ET IMAGINAIRES MARTIAUX

L'époque contemporaine, configurée en profondeur par des bouleversements historiques, politiques et technologiques d'ampleur mondiale, façonne une conscience collective marquée par la déstabilisation et la déconstruction des certitudes. À la faveur de l'élargissement des connaissances théoriques, l'univers paraît paradoxalement d'autant plus opaque¹ et menaçant, tandis que le rapport au sacré et au symbolique se trouve remplacé par des rapports de force économiques ou militaires. Les littératures européennes enregistrent ces mutations ; elles reflètent le plus souvent, dans leurs formes et leurs thématiques, les vertiges et les inquiétudes liés aux représentations nouvelles du monde² – à la fois comme espace géopolitique dont l'axe s'est déplacé avec le déclin des empires, et comme grandeur physique aux frontières infinies³. Toutefois, en contrepoint de la crise des valeurs induite par ces ruptures, certaines œuvres poétiques proposent de nouvelles profondeurs.

Dans leur cas, s'il faut tenir compte de l'importance historique du christianisme, il s'agit également de prendre en considération les spiritualités autres auxquelles des écrivains de langue française se montrent sensibles, et qui émergent au début du XX^e siècle. En effet, le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale a impliqué, pour ces auteurs, la nécessité d'une intériorité à retrouver ailleurs que dans les pensées qui marquent majoritairement leur culture d'origine. L'écriture se constitue en quête de sens pour trouver une issue à la mise en question brûlante d'Adorno quant à la possibilité de continuer à écrire de la poésie⁴. Aussi peut-on associer avec Myriam Watthee-Delmotte tout un pan de la littérature contemporaine à la mise en œuvre de rites chargés de gérer l'affectivité à la suite de traumatismes collectifs qui procèdent d'une cause humaine ; soit :

[...] comprendre tout un pan de la littérature contemporaine comme une initiative individuelle à vocation virtuellement collective [...] [de] manifest[er] le désir de réagir au traumatisme collectif de la perte du sens et de constituer sur cette base émotionnelle un « nous » fragilisé.⁵

¹ Voir à titre indicatif : Brian GREENE, *La magie du cosmos. L'espace, le temps, la réalité : tout est à repenser*, traduit de l'anglais par Céline LAROCHE, Paris, Laffont, 2005, collection « Folio essais ».

² Voir Jean-Claude POLET, *Auteurs européens du premier XX^e siècle, volume 2 : Cérémonial pour la mort du sphinx (1940-1958)*, Bruxelles, De Boeck, 2008 ; Catherine MAYAUX, « L'expression d'un certain désenchantement européen dans le roman français contemporain », in Catherine MAYAUX et Szavai JANOS, *Problématique du roman européen. 1960-2007. Actes du colloque international de Cergy-Pontoise de décembre 2007*, Paris, L'Harmattan, 2009, collection « Cahiers à la Nouvelle Europe », pp. 23-34.

³ Voir à titre indicatif : Stephen William HAWKING, *Une brève histoire du temps. Du Big Bang aux trous noirs*, traduit de l'anglais par Isabelle NADDEO-SOURIAU, Paris, Flammarion, 1989, collection « Champs ».

⁴ « [...] écrire un poème après Auschwitz est barbare », Theodor WIESEGRUND-ADORNO, *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer ROCHLITZ, Paris, Payot, 1986, collection « Critique de la politique », p. 26. Voir Ferdinand SIMONIS, *Nachsurrealistische Lyrik im zeitgenössischen Frankreich*, Heidelberg, Presses universitaires de Carl Winter, 1974.

⁵ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, collection « Comparatisme et Société », pp. 236-237.

Comme l'énonce Jean-Claude Pinson, poser la question d'une « habitation poétique », selon l'expression célèbre de Hölderlin, « c'est d'emblée se heurter à l'objection d'une pensée critique de la modernité qui demande avec inquiétude comment le monde désenchanté qui est le nôtre pourrait bien encore être habité poétiquement »⁶.

Par contemporain, on entendra la définition que donne ce poète et théoricien ; c'est-à-dire la poésie qui s'écrit à partir de 1945, « lorsque commence à s'effacer ce que Friedrich nomme la “dictature de l'imaginaire” des surréalistes »⁷. Dans ce contexte, les œuvres d'Henry Bauchau (né en 1913), de Christian Dotremont (né en 1922) et d'Yves Bonnefoy (né en 1923) représentent des tentatives de réponses possibles, fondées sur une exigence similaire de la voie poétique. Or, chez ces trois écrivains apparaît l'attrait variable pour la pensée et l'esthétique extrême-orientales, en sorte que leurs rapports à l'Asie soulignent des aspects différents et complémentaires de la rencontre des cultures. Chacun d'eux entre en contact avec celle-ci de la même façon : comme la plupart des Occidentaux, ils ne disposent que d'un accès indirect aux traditions esthétiques, littéraires et philosophiques orientales. La méconnaissance du chinois et du japonais induit la particularité de leur approche⁸, amenée à se fonder principalement sur des traductions et des reproductions, ainsi que, ponctuellement, sur des performances.

Dans le cas d'Henry Bauchau, la dédicace du *Tao-tô king* écrite par Raymond De Becker – ouvrage qui fait partie de la bibliothèque personnelle de l'écrivain⁹ – révèle qu'il a connaissance de la pensée philosophique de l'Orient avant la Seconde Guerre mondiale. Son influence est lisible dès le premier recueil *Géologie*, publié en 1958, avec le début du vers « [o]n lit dans le Livre des Mutations »¹⁰ ; puis plus tard avec un recueil significativement intitulé *La Chine intérieure*. Sa connaissance de l'Asie va grandissante, entre autres grâce au projet d'une biographie de Mao Zedong¹¹, qui nécessitera un travail minutieux de documentation sur la culture chinoise pendant presque dix ans. Pour Christian Dotremont, la connaissance de l'Asie est davantage liée à la découverte des œuvres picturales et calligraphiques des maîtres orientaux : il compose en 1957 le commentaire du film d'Alechinsky intitulé *Calligraphie japonaise*¹². On peut noter également l'influence d'anthologies poétiques et d'ouvrages d'apprentissage de la langue chinoise¹³. Quant à Yves Bonnefoy, il lit comme d'autres de ses contemporains le recueil de *haïkūs* traduits par Blyth et compose la préface à l'anthologie réalisée par Roger Munier¹⁴ ; il prend également connaissance d'ouvrages philosophiques sur le bouddhisme *zen* ou sur différentes formes d'art en Extrême-Orient. En outre, si aucun des trois poètes n'a résidé ni en Chine ni au Japon, Bonnefoy y a effectué un bref séjour en 1968.

Ces quelques données factuelles révèlent chez ces poètes un mode d'appropriation de l'Extrême-Orient par innutrition philosophique et esthétique, corrigée par leur mode d'interprétation et leur cadre européen de

⁶ Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, collection « Recueil », p. 65.

⁷ « Sans trop d'égards pour les périodisations (toujours aléatoires) auxquelles recourent les historiens de la littérature, j'appelle “contemporain”, en un sens très large, ce qui vient *après* cette modernité poétique qu'Hugo Friedrich fait commencer avec Baudelaire et analyse jusque chez Saint-John Perse », *ibid.*, p. 13.

⁸ On peut noter que cela les distingue d'auteurs notables comme Pierre Loti, Paul Claudel, Victor Segalen, Saint-John Perse, Henri Michaux, Nicolas Bouvier, Roland Barthes ou Philippe Sollers.

⁹ Ce document est conservé au Fonds Henry Bauchau de l'Université catholique de Louvain.

¹⁰ Henry BAUCHAU, *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 14.

¹¹ Henry BAUCHAU, *Essai sur la vie de Mao Zedong*, Paris, Flammarion, 1982. Les notes préparatoires et la bibliothèque orientale de l'écrivain se trouvent par ailleurs archivées au Fonds Henry Bauchau de l'Université catholique de Louvain.

¹² Voir Guy DOTREMONT, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2008.

¹³ Voir Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, Paris, Stock, 1998. Certains ouvrages sont recensés au Fonds Christian Dotremont des Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles – actuellement en réorganisation.

¹⁴ Yves BONNEFOY, « Préface. Du haïku », in Roger MUNIER, *Haïku*, Paris, Fayard, 1983, pp. IX-XXXVI.

références. Aussi y a-t-il implicitement une déperdition de l'originel de cette culture à travers les traductions ou les médiations qui en sont faites pour la rendre accessible aux Occidentaux. Cet écart conduit à la mise en place, dans les œuvres, d'un imaginaire sino-japonais dont la singularité est amplifiée par le fait que les éléments qui le constituent entrent en résonance avec les substrats spirituels, philosophiques et intellectuels de leur culture d'origine, en un « métissage d'imaginaires »¹⁵ parfois délicat à démêler.

À ces données s'ajoute l'influence du *zeitgeist* – soit l'esprit de leur époque¹⁶ – sur leur sensibilité. Comme le développe Christophe Meurée, il s'agit de concevoir que les œuvres littéraires inscrivent en creux la « radiographie »¹⁷ des mutations d'intellection de leur époque. La formation d'un imaginaire extrême-oriental singulier au XX^e siècle repose d'une part sur l'influence d'auteurs de langue française qui ont été marqués par les cultures et les traditions asiatiques, dont Paul Claudel, Saint-John Perse, Victor Segalen, Pierre Jean Jouve, Henri Michaux ; ainsi que des théoriciens comme René Étiemble, Roland Barthes et Ruth Benedict. D'autre part, il faut prendre en compte la traduction d'ouvrages littéraires ou réflexifs sur les aspects esthétiques, culturels ou philosophiques de ce monde éloigné et qui ont eu un impact significatif : on peut relever les œuvres littéraires de Yukio Mishima, Matsuo Bashô, Sei Shônagon, Jun'ichirô Tanizaki, celles philosophiques de Lao-Tseu, Daisetz Teitaro Suzuki, ainsi que les estampes de Katsushika Hokusai et l'œuvre cinématographique d'Akira Kurosawa.

L'esthétique de l'Extrême-Orient entre en écho avec les recherches poétiques d'un langage pur et les expérimentations typographiques concernant le blanc de la page, dans le prolongement des œuvres de Stéphane Mallarmé ou de Guillaume Apollinaire. Elle offre également d'approfondir indirectement les effets de simplicité et la valorisation d'un rapport concret à la matérialité des choses, qui caractérisent par exemple le travail de Francis Ponge ; ainsi que la dépersonnalisation du lyrisme amorcée avec Arthur Rimbaud. Par extension émerge une communauté d'écrivains contemporains de langue française dont la sensibilité soit se trouve imprégnée par des principes esthétiques liés à l'Extrême-Orient, soit invite à opérer ce rapprochement, tels Philippe Jaccottet, Marguerite Duras, René Char ou Eugène Guillevic. On retrouve chez ces auteurs des traits esthétiques et thématiques partagés, par-delà la singularité de leurs projets respectifs, par les œuvres d'Henry Bauchau, Christian Dotremont et Yves Bonnefoy¹⁸.

*

L'imprégnation de certains aspects de la culture extrême-orientale s'opère ainsi, pour une part, à l'insu des écrivains eux-mêmes. Dans cette perspective, on peut souligner que les traditions martiales issues principalement de l'époque féodale japonaise deviennent un vecteur privilégié de diffusion d'un imaginaire sino-japonais et façonnent les représentations qui y sont associées. Comme le souligne Gregory Irvine :

¹⁵ Voir Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2004.

¹⁶ Voir à titre indicatif : Catherine MAYAUX (éditrice), *France-Japon : regards croisés. Échanges littéraires et mutations culturelles*, Berne, Peter Lang, 2007, collection « Littératures de langue française ».

¹⁷ Voir Christophe MEURÉE, *La scène d'atemporalité dans le récit contemporain de langue française. Inventer l'envers du temps*, thèse en philosophie et lettres (langues et littératures romanes), volume 1, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2009.

¹⁸ Cet aspect d'une communauté de sensibilité ou esthétique entre les poètes sélectionnés et des écrivains de la même génération, comme Jaccottet, Char, Duras, ou d'une génération antérieure comme Saint-John Perse, Michaux, Ponge, mériterait d'être développé plus amplement que dans les limites imparties à cette recherche.

Une grande partie des clichés sur le sabre et les samourais qui nous parviennent en Occident ont été créés au Japon. [...] Nous, Occidentaux, exposons dans nos musées des sabres et des armures traditionnels, représentation visuelle qui perpétuait l'idéal du samourai, en relation avec le Japon à cette époque.¹⁹

Un fait est à noter : Henry Bauchau et Yves Bonnefoy ont tous deux lu le livre d'Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, qui met en scène l'initiation de l'auteur à l'art du Kyudo, littéralement « Voie de l'Arc », et qui a frappé leur imaginaire. Il est difficile de savoir si Dotremont en a également pris connaissance, puisque sa bibliothèque personnelle, conservée aux Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles, a été reconstituée *a posteriori* par son frère. Toutefois, ce livre publié en 1953 a exercé une influence importante dans la constitution des imaginaires orientaux au XX^e siècle²⁰. Il a donné accès à l'initiation mystérieuse d'un art martial traditionnel japonais et rendu perceptible la sagesse attachée à cette pratique ; il constitue ainsi l'une des sources majeures qui ont façonné la représentation des écoles de combat asiatiques comme des disciplines à vocation spirituelle²¹ – laquelle détermine encore, pour une large part, la réception des Occidentaux au sujet de ces traditions fondées sur le secret.

On peut dès lors postuler un rôle signifiant des « arts martiaux »²² en ce qui concerne la quête de sens des trois poètes, touchés par les sagesse extrême-orientales. Ceux-ci ne peuvent en effet demeurer totalement inconscients de l'importance grandissante de ces disciplines guerrières dans l'élaboration d'un imaginaire asiatique dans la période d'après-guerre – qu'ils les aient pratiquées ou non, voire qu'ils les aient observées ou non.

Leur importance dans la culture européenne est liée, entre autres, à la permanence de valeurs chevaleresques à préserver, menacées par l'effritement des idéaux dans la postmodernité²³. On peut souligner la rupture sur le plan des imaginaires qui s'opère en Occident à la suite des guerres mondiales et rend en grande partie caduque la représentation du guerrier pourfendeur du Mal²⁴. Elle pousse à rechercher un héroïsme plus intérieur et personnel, tel qu'il apparaît dans la culture sino-japonaise. Les écoles de combat qui en sont issues représentent à cet égard un espace d'expression où, de façon fantasmagorique, certaines valeurs occidentales en désuétude peuvent être revivifiées, ainsi que les rites qui y sont associés²⁵. Cela éclaire la raison pour laquelle les

¹⁹ Gregory IRVINE, *Le sabre japonais. L'âme du samourai* [2000], traduit de l'anglais par Laurence SEGUIN, Méolans-Revel, Éditions DésIris, 2003, p. 9. Voir également : Francine HÉRAIL, *Histoire du Japon. Des origines à l'ère Meiji. Matériaux pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises*, Paris, Publications orientalistes de France, 1986, collection « Bibliothèque japonaise ».

²⁰ Significativement, la popularité et la fortune de cet essai se révèlent, outre dans les rééditions qui se poursuivent plus de quarante ans après sa parution initiale, dans la mode de titres qu'il inspire auprès de nombreux ouvrages. Voir à ce propos, à titre indicatif : « Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc », in Wikipédia, l'encyclopédie libre, http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Zen_dans_l'art_chevaleresque_du_tir_%C3%A0_l'arc#Gen.C3.A8se_.C3.A9ditionale, consulté le 4 mars 2015.

²¹ « [...] les exercices spirituels susceptibles de faire un art de la technique du tir à l'arc, et éventuellement un art dépouillé d'art, sont des exercices mystiques. C'est-à-dire que le tir à l'arc ne consiste nullement à poursuivre un résultat extérieur avec un arc et des flèches, mais uniquement à réaliser quelque chose en soi-même », Eugen HERRIGEL, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* [1953], traduit de l'allemand par Bungaku HAKUSHI, Paris, Dervy-Livres, 1970, collection « Mystiques et Religions », p. 18.

²² « [...] le terme anglais [*martial arts*] proviendrait de la traduction d'un terme chinois. Ce terme chinois est soit le terme ancien Wu Yi, soit le terme plus moderne Wu Shu. [...] Elles sont écrites avec deux caractères chinois qui signifient respectivement militaire, martial, guerrier pour le premier, et talent, habileté, aptitude, adresse, métier, art pour le second », Michel AUDIFFREN et Jacques CRÉMIEUX, « Arts martiaux, arts de défense ou arts de combat ? », in Yves KERLIRZIN et Gérard FOUQUET (coordonné par), *Arts martiaux Sports de combat. Comptes rendus des troisième JORESCAM*, Paris, Institut National du Sport et de l'Éducation Physique, 1994, collection « Cahiers de l'INSEP », p. 64.

²³ Voir Jean-François LYOTARD, *La Condition post-moderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

²⁴ Voir Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Paul-Augustin DEPROOST (études réunies et présentées par), *Imaginaire du Mal*, Louvain-la-Neuve/Paris, Presses universitaires de Louvain/les Éditions du Cerf, 2000, « Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'UCL » ; Laurence VAN YPERSELE, Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Paul-Augustin DEPROOST, *Cahiers électroniques de l'Imaginaire*, n°2 : *Héros, héroïsation : approches théoriques*, Louvain-la-Neuve, www.e-montaigne.com.

²⁵ On peut souligner les propos d'un Maître, pour qui « les gens pratiquent les katas comme s'ils faisaient une prière et viennent au dojo

Occidentaux tendent à les assimiler à des pratiques qui ancrent la spiritualité non prioritairement dans le *dire* mais dans un *faire* gestuel nimbé d'exotisme et de mysticisme. Les ignorer, dans le cas d'œuvres contemporaines imprégnées par la culture extrême-orientale, revient à se priver d'un éclairage possiblement signifiant.

Bien que Bauchau, Dotremont et Bonnefoy n'associent pas toujours explicitement leur plume à l'épée, passer par une tradition *a priori* aussi éloignée de leur sensibilité qu'une discipline guerrière orientale offre de mettre en lumière, « dans le vide infranchissable où aucune traduction, aucune interprétation ne se feront »²⁶ entre ces arts, des points de jonction riches en potentialités. À partir de la perspective de Franck Villain et de Yasuaki Kawanabe, leurs différences amorcent un dialogue apte à établir une intimité inédite entre elles :

[...] malgré et grâce à ce vide même, les « cultures » s'appellent et entrent en dialogue à travers l'attraction de leur altérité. [...] Dialoguer apparaît ainsi dans l'action de se mettre dans ce « nul lieu » pour attendre le moment éventuel où va apparaître devant chacun un visage de l'autre non-traduit, non interprété mais par lequel il nous est peut-être possible de nous sonder au sein d'une intimité nouvelle.²⁷

Or, affirmer qu'il existe, peu ou prou, des liens entre la poésie française et un art martial extrême-oriental – au-delà du *topos* qui compare la plume et l'épée dans l'imaginaire occidental²⁸ – semble provocant en regard du repli actuel de l'analyse littéraire sur son domaine d'investigation. Comme le souligne Christophe Meurée, « la théorie de la littérature se résume, de plus en plus fréquemment et âprement, à une théorie des adversaires », alors qu'il « faudrait la muer en théorie des convergences »²⁹ :

[...] malgré la mode de l'interdisciplinarité, une conjonction toujours plus élargie des perspectives théoriques court le danger d'une réception suspicieuse, parce qu'elle œuvre à contre-courant des désirs d'exclusivité qui règnent en maître sur la théorie littéraire depuis sa naissance [...].³⁰

Dans ce contexte apparaît tout l'intérêt de la démarche de Michel Henry, fondateur de la phénoménologie de la Vie, qui interroge le fondement de l'expérience par-delà son caractère polymorphe indéfini³¹. Dans cette perspective, le fondement phénoménologique de chaque chose renvoie à la question du sentiment de soi, c'est-à-dire la manifestation de l'affectivité comme puissance invisible et immanente, qui détermine la subjectivité :

comme s'ils venaient à l'église », repris dans Léo TAMAKI, « Interview de Léo Tamaki sur Systema syncretique, le site d'Elie Edme », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-interview-leo-tamaki-sur-systema-syncretique-le-site-d-elie-edme-1172-15516.html>, consulté le 1^{er} mai 2013. Le premier élève français à intégrer le *dojo* du fondateur de l'Aïkido, André Nocquet, rapproche la pratique de cet art des rites chrétiens ; voir André NOCQUET, *Maître Morihei Uyeshiba. Présence et message* [1987], Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2007.

²⁶ Franck VILLAIN et Yasuaki KAWANABE, « Avant-propos », in Franck VILLAIN et Yasuaki KAWANABE (textes réunis par), *La Revue des Sciences Humaines*, n°282 : *Le haïku vu d'ici*, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2006, p. 14.

²⁷ *Idem*.

²⁸ On peut relever les apophtegmes suivants, indicatifs de cette association : « la plume est plus forte que l'épée » ; « l'épée a deux tranchants, mais la langue en a cent » ; « l'épée n'a jamais émoussé la plume, ni la plume l'épée » ; « l'esprit a autant besoin de livres qu'une épée de pierres à aiguïser pour conserver son tranchant ».

²⁹ Christophe MEURÉE, *La scène d'atemporalité dans le récit contemporain de langue française. Inventer l'envers du temps*, *op. cit.*, p. 69.

³⁰ *Idem*.

³¹ « [...] la prise en compte du caractère sensible du monde et de ses objets renvoie la phénoménologie du monde à une phénoménologie de la vie », Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 139. Voir également : Michel HENRY, *L'Essence de la manifestation* [1963], Paris, Presses universitaires de France, 1990, collection « Épiméthée ».

[...] les qualités attribuées aux corps ne sont que la projection en eux de sensations et d'impressions qui n'existent jamais ailleurs qu'au lieu où elles se sentent et s'éprouvent elles-mêmes, données à elles-mêmes dans l'auto-donation pathétique de la vie.³²

Cette approche permet de réinterroger l'acte créateur, en tant que phénomène commun à toutes les formes d'expression, en dépassant leurs distinctions usuelles. Elle déplace la création depuis les éléments formels qui la déterminent, vers le lieu invisible où son épreuve *auto-affective* assure son existence, et que Michel Henry désigne par le terme « chair »³³ :

Car notre chair n'est rien d'autre que *cela qui, s'éprouvant, se souffrant, se subissant et se supportant soi-même et ainsi jouissant de soi selon des impressions toujours renaissantes*, se trouve, pour cette raison, susceptible de sentir le *corps* qui lui est extérieur, de le toucher aussi bien que d'être touché par lui. Cela donc dont le corps extérieur, le corps inerte de l'univers matériel, est par principe incapable.³⁴

Tout langage artistique est, à cet égard, à considérer comme une « matière-émotion »³⁵ révélatrice de l'affectivité – les différentes formes d'expression constituant autant de modalités d'une épreuve intime de soi donnée en partage. En particulier, la phénoménologie de la Vie permet d'interroger la création poétique en tant que geste d'écriture investi d'une présence corporelle, en regard du mode d'expression d'un art martial.

Au-delà du contexte culturel des auteurs, le choix d'une pratique guerrière orientale comme terme comparant se justifie aussi en ce qu'elle partage avec les œuvres d'Henry Bauchau, Christian Dotremont et Yves Bonnefoy des préoccupations similaires, en sorte qu'elle entre comme naturellement en résonance avec leurs projets poétiques. Celles-ci concernent la question de la performativité ou de l'efficacité, la recherche du juste – au sens du poème ou du geste ajusté à soi –, ainsi que la question du sens – puisqu'en parallèle à la mise en question de la poésie que formule Adorno, les arts guerriers du Japon perdent leur raison d'être avec la brutale transition vers la modernité de l'ère Meiji qui signifie la fin des privilèges des *samouraïs*³⁶. Plus que la musique, la danse, la sculpture ou la peinture pour lesquelles les auteurs montrent un intérêt explicite, les arts martiaux constituent des révélateurs efficaces des enjeux de leur art poétique, dès lors qu'ils partagent le fait d'explorer ce qui ancre fondamentalement l'individu dans le monde avec autrui : le langage, d'ordre verbal ou corporel³⁷, dans son pouvoir d'affectation comme potentiel menaçant ou porteur d'épanouissement et d'harmonie.

En effet, à la différence de l'imaginaire de l'Orient dans les œuvres du XIX^e siècle³⁸, le rapport des auteurs sélectionnés à la Chine ou au Japon ne peut être réduit à l'expression d'un désir d'exotisme et met en

³² *Ibid.*, p. 145.

³³ « Cette différence entre les deux corps que nous venons de distinguer – le nôtre qui s'éprouve soi-même en même temps qu'il sent ce qui l'entoure d'une part, un corps inerte de l'univers d'autre part, qu'il s'agisse d'une pierre sur le chemin ou des particules micro-physiques censées le constituer –, nous la fixons dès maintenant dans une terminologie appropriée. Nous appellerons *chair* le premier, réservant l'usage du mot *corps* au second », *ibid.*, pp. 8-9.

³⁴ *Idem.*

³⁵ Michel COLLOT, *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, collection « Écritures ».

³⁶ Voir Francine HÉRAIL, *Histoire du Japon. Des origines à l'ère Meiji. Matériaux pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises*, *op. cit.*

³⁷ De ce point de vue, on s'inscrit dans la continuité de l'analyse de Michèle Finck sur les liens entre poésie et danse : « si la poésie moderne pressent que la danse peut être une voie vers le sens, c'est que la quête poétique a désormais pour pierre angulaire une interrogation du corps », Michèle Finck, « Poésie et danse à l'époque contemporaine : six poètes en quête de corps », in Jean ROUCH, Michèle FINCK, Bernard RÉMY, Christian DELACAMPAGNE et Isabelle GINOT, *Corps provisoire. Danse, cinéma, peinture, poésie*, Paris, Armand Colin, 1992, collection « Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre », p. 39.

³⁸ Voir entre autres Jean-Claude BERTHET, *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs dans le Levant au XIX^e siècle* [1985], Paris, Robert Laffont, 2005, collection « Bouquins ». On peut noter que l'Orient au XIX^e siècle renvoie davantage au Moyen-Orient méditerranéen et

lumière un horizon d'attente commun à la fois intellectuel, esthétique et spirituel. Cet imaginaire se caractérise par certains traits philosophiques et culturels qui fascinent ces poètes. Il concerne entre autres une régulation du réel par des puissances métaphysiques non intentionnelles (le *Tao*, les forces du *yin* et du *yang*) – soit un rapport spirituel au monde axé sur un Dieu absent – ; ainsi que le désir d'une union des contraires, à l'encontre du dualisme du corps et de l'esprit qui se radicalise à leurs yeux dans leur culture au XX^e siècle³⁹ :

[...] si la pensée de tradition taoïste dissocie ainsi ce qui constitue la forme sensible du principe qui anime celle-ci, elle ne radicalisera jamais cette opposition en un dualisme fondamental : il ne s'agit pas de l'opposition de l'âme et du corps [...] telle qu'a pu la concevoir l'Occident. Dans la pensée chinoise, ce qui est esprit et ce qui est forme sont indissociables et ne peuvent exister l'un sans l'autre [...].⁴⁰

Bien que la poésie française et la pratique martiale diffèrent tant par leur ancrage culturel (l'Occident ou l'Extrême-Orient) que par leur *medium* (le langage verbal ou corporel), ainsi que leurs visées (l'élaboration d'un objet esthétique ou l'efficacité au combat), elles se rejoignent en profondeur en ce qu'elles touchent de façon similaire à la négociation des échanges relationnels. D'un point de vue anthropologique, toutes deux s'inscrivent parmi les formes complexes de gestion du « territoire intime »⁴¹ en relation avec autrui, en ce qu'elles touchent de façon commune à la question fondamentale de la violence. Comme le développe Paul Ricœur :

L'occasion de la violence, pour ne pas dire le tournant vers la violence, réside dans le *pouvoir* exercé *sur* une volonté par une volonté. Il est difficile d'imaginer des situations d'interaction où l'un n'exerce pas un pouvoir sur l'autre du fait même qu'il agit. [...] La pente descendante est aisée [*sic*] à jalonner depuis l'influence, forme douce du pouvoir-sur, jusqu'à la torture, forme extrême de l'abus.⁴²

Par ailleurs, ces formes d'expression constituent, selon l'expression de Winnicott, des « espaces potentiels »⁴³ dont l'objectif est d'articuler l'expérience subjective à la vie en société. On conçoit que la création poétique et la pratique martiale ont évolué de manière parallèle dans le sens d'une sophistication des modes de contact avec autrui – pour l'une, par l'échange verbal ; pour l'autre, par l'interaction corporelle. Elles induisent une même ouverture à la dimension spirituelle de l'être-ensemble et représentent des voies qui initient à l'épanouissement de l'intériorité. Aussi les confronter offre-t-il de croiser des épistémologies différentes et complémentaires quant aux enjeux de la création, en particulier ce qui concerne son impact existentiel.

s'associe à la question du voyage que peuvent effectuer rituellement les écrivains.

³⁹ Cette dissociation, qui prend ses racines dans le *logos* grec, provient à la fois d'une interprétation tardive des Évangiles à contre-sens et de la pensée de Descartes. Voir les analyses que proposent à la fois David Le Breton d'un point de vue socio-historique (David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité* [1990], Paris, Presses universitaires de France, 2008, collection « Quadrige/Essais débats ») et Michel Henry d'un point de vue philosophique (Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit.). Voir à ce sujet : Marco BUSSAGLI, *Le Corps. Anatomie et symboles*, traduit de l'italien par Jacques BONNET, Paris, Éditions Hazan, 2006, « Guide des Arts ».

⁴⁰ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)* [1985], Paris, Presses universitaires de France, 2003, collection « Quadrige », p. 107.

⁴¹ Voir l'analyse que développe Erving Goffman dans son ouvrage : *Rites d'interaction*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit, 1974, collection « Le sens commun ».

⁴² Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, collection « Points. Essais », p. 256.

⁴³ « La place où se situe l'expérience culturelle est l'espace potentiel entre l'individu et son environnement (originellement l'objet). On peut en dire autant du jeu. L'expérience culturelle commence avec un mode de vie créatif qui se manifeste d'abord dans le jeu », Donald Woods WINNICOTT, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* [1971], traduit de l'anglais par Claude MONOD et Jean-Bertrand PONTALIS, Paris, Gallimard, 1975, collection « Connaissance de l'Inconscient », p. 139.

*

Alors que le corps constitue généralement un point aveugle de la conscience esthétique en Occident, l'imaginaire extrême-oriental invite à considérer, au contraire, la création en « acte ». Il qualifie la dimension du geste dans la création littéraire et artistique, comme il le fait par ailleurs dans les arts martiaux ; soit l'implication charnelle de l'écrivain dans son *faire*. Celle-ci se traduit, selon l'analyse d'Hugues Marchal, par l'élaboration d'une écriture du corps propre au XX^e siècle, pour laquelle le but « n'a sans doute jamais été la description de l'autre, mais la mise en œuvre d'un substitut pour le corps propre de l'auteur : il s'agit de s'exprimer sans occulter la dimension physique de l'énonciation »⁴⁴. Aussi, les textes de Bauchau, Dotremont et Bonnefoy s'offrent-ils dans cette perspective à une lecture indiciaire qui déborde la constitution d'un sens langagier fondé sur l'arbitraire du signe et la figuration mimétique :

Appel à reconstitution, la page fonctionne, en tant que représentation visuelle de l'activité même de l'écriture et dans cette autoreprésentation, comme la preuve d'un corps, ou mieux son épreuve. [...] ce déplacement conduit à envisager la totalité du texte comme le lieu du corps, et non à assigner ce rôle à certaines parties spécifiques : l'écriture corporelle perd sa localisation pour se diffuser à travers l'œuvre.⁴⁵

Il s'agira alors de comprendre la singularité de leurs œuvres, en dialogue avec la culture orientale, en regard d'une pensée de la création comme geste et comme présence, telle qu'un art martial la met en œuvre en son exercice. D'un point de vue épistémologique, l'analyse interne demeure première et ne s'inféode pas à une logique purement contextuelle et déterminée par les écrits des auteurs qui accompagnent leurs œuvres – bien que leur confrontation s'avère éclairante. En ce sens, on rejoint l'heuristique constructive que préconise Jean Burgos ; soit la mise à distance « de ceux qui pensent qu'analyser une œuvre consiste à remonter à des antécédents, déceler des causes ou mettre à jour des motivations, parce qu'ils sortent du texte et laissent de côté sa spécificité créatrice »⁴⁶. À la suite de Robert Weimann, cela signifie prendre en considération l'ambivalence inhérente à toute œuvre d'art ou littéraire, comme ce qui à la fois est le produit de son temps et à la fois construit son temps :

[...] on the one hand, the work of art [is] a product of its time, a mirror of its age, a historical reflection of the society to which both the author and the original audience belonged. On the other hand... the work of art is not merely a product, but a "producer" of its age; not merely a mirror of the past, but a lamp to the future.⁴⁷

L'investigation textuelle s'appuiera de façon essentielle sur un outillage conceptuel qui relève de l'analyse comparative et différentielle, telle que la développe Ute Heidmann⁴⁸. L'objectif est de respecter l'identité de

⁴⁴ Hugues MARCHAL, « Écrire ou comment l'attraper : représentation du corps et représentation du poème au XX^e siècle », in Claude FINTZ (coordonné par), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, tome 1 : *Littérature*, Paris, L'Harmattan, 2000, collection « Critiques Littéraires », p. 234. « Bien que les mots soient produits par le corps qui les profère ou les inscrit, ils s'en écartent et naissent dans cet écart. Silence, blanc, marge : le corps resterait donc dans un non-dit », *idem*.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 245.

⁴⁶ Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, collection « Pierres vives », p. 176.

⁴⁷ Robert WEIMANN, *Structure and Society in Literary History*, Baltimore, Presses universitaires de John Hopkins, 1984, p. 48.

⁴⁸ Voir Ute HEIDMANN, « Comparatisme et analyse du discours. La comparaison différentielle comme méthode », in Jean-Michel ADAM et Ute HEIDMANN (édité par), *Études de Lettres*, n°1-2 : *Sciences du texte et analyse du discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Université de Lausanne, 2005, pp. 99-118 ; Jean-Michel ADAM et Ute HEIDMANN, *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009, collection « Au cœur des textes ».

chaque objet étudié – tant en ce qui concerne chacune des œuvres, les unes par rapport aux autres, qu'en ce qui concerne la différence entre la poésie française et un art martial oriental – ; c'est-à-dire d'éviter que « la quête précipitée du semblable et de l'universel empêchent non seulement de reconnaître et d'explorer ce qui est différent », mais aussi d'éviter de perdre à l'esprit que la démarche comparative reste un « acte de *construction* »⁴⁹ :

Autrement dit, si nous prenons l'option de la *différentiation*, nous nous engageons à construire un axe de comparaison suffisamment pertinent et complexe pour prendre en compte à la fois le trait commun perçu et les différences fondamentales des phénomènes à comparer.⁵⁰

À partir de ce soubassement méthodologique, l'analyse se structurera selon deux modalités principales. D'une part, elle reposera sur l'interrogation de la mise en jeu du corps du scripteur qui induit des parallélismes entre la création littéraire et la pratique martiale. La conception du corps, qui relie l'esthétique à l'acte poétique, s'étudiera à la lumière de la phénoménologie de Michel Henry, de façon à révéler comment la parole investit la rédaction pour inscrire ce qui est de l'ordre d'une voix, d'un geste ou d'une implication *charnelle* dans le monde. Comme le souligne Didier Anzieu, « [l]e corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire [...] sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre »⁵¹. En particulier, la distinction que Michel Henry pose entre « corps » et « chair » s'avère éclairante à l'égard des interrogations qui sous-tendent l'écriture poétique contemporaine :

La démarche du poète n'est pas sans analogie avec la démarche phénoménologique, dans l'attention qu'il porte au déchiffrement des signes multiples qui apparaissent à sa conscience et que lui apporte l'expérience vécue de son propre corps. La pratique même de l'écriture poétique participe au premier chef de cette expérience en chiasme ; nés du corps, questions et désirs suivent [...] leur parcours charnel jusqu'à la main qui écrit [...].⁵²

En outre, la qualification du *sentir* qu'opère le phénoménologue ouvre au dépassement des dualismes de la pensée occidentale hérités de l'époque moderne et permet de relier sur ce point les interrogations des auteurs avec la pensée orientale⁵³. Le cadre épistémologique de Michel Henry, qui différencie les contenus noématiques perçus du pouvoir effectif de percevoir – d'ordre invisible –, recoupe de ce point de vue la perspective néo-confucéenne qui distingue l'être réalisé (*ti*) et le principe qui permet d'œuvrer (*yong*), selon la dyade du visible et de l'invisible, du latent et du patent qu'analyse François Jullien⁵⁴.

D'autre part, des convergences ponctuelles chez chaque auteur entre son travail poétique et un art guerrier – non nécessairement conscientisées – seront mises au jour, du fait que ces deux formes d'expression se

⁴⁹ Ute HEIDMANN, « Comparatisme et analyse du discours. La comparaison différentielle comme méthode », *art. cit.*, p. 103.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, collection « Connaissance de l'Inconscient », p. 44.

⁵² Jeanne-Marie BAUDE, « Corps et spiritualité dans la poésie moderne », in Claude FINTZ (coordonné par), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, *op. cit.*, pp. 173-174.

⁵³ Olivier Ammour-Mayeur met en avant également une convergence de sensibilité entre la pensée extrême-orientale et la philosophie occidentale contemporaine : la première pose que « l'homme ne se vit plus en tant que force extérieure et transcendante au monde, mais au contraire comme étant de plain-pied avec celui-ci. C'est, par ailleurs, ce que la philosophie met en perspective selon ses propres modalités, à la même époque, à travers l'émergence de la pensée phénoménologique. Le moi ne cherche plus alors à "dominer", mais à s'inscrire dans le cours des choses », Olivier AMMOUR-MAYEUR, « Zen et art abstrait. Ce que le Japon a modifié dans le regard occidental », in Catherine MAYAUX (éditrice), *France-Japon : regards croisés. Échanges littéraires et mutations culturelles*, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁴ Voir François JULLIEN, *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi king*, in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, Paris, Seuil, 2007, collection « Opus », pp. 1123-1397.

rejoignent en ce qu'elles constituent des « rites profanes »⁵⁵, au sens donné par Claude Rivière. Toutes deux s'ancrent dans un temps et dans un espace spécifiques, détachés du quotidien, qui les assimilent à des formes d'expression ludiques, s'il est vrai que l'expérience culturelle « commence avec un mode de vie créatif qui se manifeste d'abord dans le jeu »⁵⁶. Elles s'inscrivent cependant dans un régime de permanence qui a vocation à faire en sorte que leur potentiel initiatique déborde la sphère délimitée de la création pour irriguer l'existence tout entière du sujet.

*

Dans l'analyse des esthétiques poétiques des auteurs, la pratique guerrière orientale se constituera ici en « *tertium comparationis* »⁵⁷, tel que le conçoit Ute Heidmann. La thèse mettra alors en œuvre, de façon indirecte, un mode de réciprocité, à savoir un éclairage en retour sur un art martial qui s'est développé pour une part simultanément aux œuvres poétiques ici retenues. Alors qu'un nombre grandissant d'études attestent l'intérêt d'un biais extrême-oriental pour rendre compte d'œuvres littéraires du XIX^e et du XX^e siècle, la question se pose de pouvoir explorer des pistes inédites dans le champ des études comparatives de l'Orient. Cette recherche qui interroge la fécondité de la rencontre des cultures pourra éclairer, en retour, un objet étranger à l'analyse littéraire : un art corporel asiatique. On explorera de ce point de vue une piste peu étudiée dans le cadre des sciences humaines, en regard du faible appareillage critique européen qui entoure actuellement les arts martiaux⁵⁸.

Ceux-ci représentent cependant un phénomène transculturel dont l'importance ne cesse de croître depuis leurs premières démonstrations à la fin du XIX^e siècle en Europe et, de façon significative, surtout à partir de la fin des conflits mondiaux – période qui a vu leur développement et leur diversification exponentielle⁵⁹. Si ces disciplines gardent en mémoire leurs traditions d'origine, en particulier à travers les codes rituels qui déterminent leur aspect ésotérique, elles sont devenues d'autant plus complexes à étudier qu'elles s'intègrent dans des cultures allogènes qui, parfois, les re-séparent à partir de leurs filtres propres. C'est pourquoi les arts martiaux constituent désormais un patrimoine qui transcende les frontières nationales et appartiennent à un imaginaire collectif grandissant, popularisé par de nombreux *media*⁶⁰.

Si cette expression renvoie dans l'imaginaire occidental à une pratique définie – les écoles guerrières d'Asie –, elle recouvre cependant des réalités multiples, parfois fondées sur des présupposés opposés. Aborder les méthodes de combat issues de cette culture nécessite une clarification notionnelle – bien que face à leur complexité mouvante, elle soit vouée à demeurer provisoire. La dénomination générique d'« arts martiaux »

⁵⁵ Voir Claude RIVIÈRE, *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, collection « Sociologie d'aujourd'hui ».

⁵⁶ Donald Woods WINNICOTT, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁷ « Dès que nous décidons d'explorer les différences des phénomènes à partir d'un trait commun perçu plus ou moins intuitivement et que nous renonçons à sa généralisation, il importe de l'examiner de manière plus approfondie afin de le constituer en *tertium comparationis* », Ute HEIDMANN, « Comparatisme et analyse du discours. La comparaison différentielle comme méthode », *art. cit.*, p. 103.

⁵⁸ Voir Benoît GAUDIN, Samuel JULHE et Jean-Paul CLÉMENT, « Bibliographie des thèses de doctorat en SHS sur les combats codifiés », in *L'état des lieux. Actes de la recherche en sciences humaines et sociales*, n°79, 2009.

⁵⁹ Voir Florence BRAUNSTEIN, *Penser les Arts martiaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, collection « Pratiques corporelles ».

⁶⁰ Parmi les exemples les plus représentatifs, on peut noter l'influence d'Akira Kurosawa sur la réalisation d'une œuvre cinématographique aussi importante que *Star Wars* dans l'imaginaire populaire – série de films de science-fiction qui intègre les éléments qui idéalisent la figure du *samouraï*, notamment les costumes, les gardes dans les combats au sabre laser, la dimension mystique de la Force qui évoque le « *ki* » employé dans les arts martiaux. Voir l'analyse de Grégory Irvine dans son ouvrage : *Le sabre japonais. L'âme du samouraï*, *op. cit.*, p. 124.

désigne trois formes de lutte selon la typologie usitée au Japon : les *bujutsu*, qui sont les écoles militaires féodales, les *budo*, qui correspondent aux arts martiaux modernes dérivés des premiers, et les *kakutogi*, qui renvoient aux sports de combat conçus récemment sur les modèles occidentaux⁶¹. Pour des raisons de cohérence historique et de clarté épistémologique, l'expression « arts martiaux » renverra ici aux *budo* – dès lors que seuls ceux-ci ont été introduits en Occident au moment où les trois poètes accèdent à leur vocation d'écrivain.

Parmi l'ensemble des disciplines martiales présentes en Europe, dont le Judo, le Karaté⁶² et plus récemment le Wushu sont parmi les plus connus, l'Aïkido constituera l'art de référence dans le contexte de cette étude. La première raison est historique : si le nom « Aïkido » apparaît officiellement en 1942 pour désigner le travail de son fondateur, Maître Morihei Ueshiba (né en 1883), l'introduction de cet art en France coïncide avec l'émergence des œuvres poétiques sélectionnées. Maître Minoru Mochizuki, disciple du fondateur, le fait connaître en 1953 – il intervient dans un contexte où le Judo et le Ju-jitsu commencent à être en vogue⁶³. Toutefois, l'expansion de cet art, qui l'a rendu si populaire, intervient à partir des années soixante avec la création de fédérations nationales et la venue de maîtres charismatiques, tel Maître Nobuyoshi Tamura qui a supervisé son enseignement au niveau européen. Le second motif est lié au fait que sa transmission tend à garder la méthode d'enseignement actuelle proche de celle de Morihei Ueshiba, en raison de son vœu de l'écarter de la compétition – ce qui l'a préservé d'une occidentalisation propre au cadre sportif⁶⁴. En troisième lieu, l'Aïkido condense de façon prototypique les valeurs associées, dans les représentations occidentales, aux méthodes de combat asiatiques – valeurs qui ont intéressé les écrivains qui n'ont pratiqué aucun art martial. C'est en grande partie dû à la figure mystique de Maître Ueshiba qui a progressivement valorisé une approche philosophique des mouvements – jusqu'à l'abandon, à la fin de sa vie, de leur finalité destructrice⁶⁵. Cet arrière-plan, lié à la beauté plastique des gestes⁶⁶ issue de l'usage d'armes chevaleresques (sabre en bois et bâton) et d'une tenue qui réactualise fantasmatiquement un Japon médiéval romantique⁶⁷, a rencontré un horizon d'attente important. On peut souligner que la France représente, avec le Japon, le pays où se pratique le plus cette discipline.

L'Aïkido s'assimile à un art de contact, au sens où il privilégie des techniques qui visent à contrôler l'adversaire et à l'immobiliser au sol, plutôt que des frappes. Il propose une trentaine de réponses possibles à de multiples attaques, tant à mains nues que face à des armes blanches. D'un point de vue technique, seules les notions d'*irimi* (entrer dans l'espace de l'adversaire), *atemi* (se trouver dans une position avantageuse pour placer

⁶¹ Si les sports de combat (*kakutogi*) sont généralement assimilés à des « arts martiaux », ils sont nés toutefois avec un arrière-plan radicalement différent. Les *budo* et les *bujutsu* visent une modification profonde de l'état d'esprit de l'adepte et de l'usage de son corps pour faire face de façon optimale dans des conditions défavorables, alors que les sports de combat visent à produire une efficacité optimale dans les meilleures conditions possibles.

⁶² Voir à titre indicatif : John STEVENS, *Les trois maîtres du budo. L'histoire des trois fondateurs des arts martiaux : Jigoro Kano (Judo), Gichin Funakoshi (Karaté), Morihei Ueshiba (Aïkido)*, traduit de l'anglais par Philippe REYMOND, Valérie MELIN et Thierry PLÉE, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 1997.

⁶³ Maître Jigoro Kano fait une première démonstration de son art, le Judo, à Marseille en 1889 ; un club franco-japonais de Judo à Paris est fondé en 1935. Le Ju-jitsu, dont dérivent à l'origine à la fois le Judo et l'Aïkido, est enseigné dans certaines académies militaires. Voir Florence BRAUNSTEIN, *Penser les Arts martiaux*, op. cit., pp. 223-224.

⁶⁴ « D'une façon très générale, on peut affirmer que l'Aïkido est l'art martial resté le plus proche – en esprit – de sa conception originelle », Henri COURTINE, *Les arts martiaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, collection « Que sais-je ? », p. 59.

⁶⁵ Voir entre autres Jean-Daniel CAUHÉPÉ et Anne KUANG, *Les arts martiaux intériorisés. Ou l'aïkido de la sagesse*, Paris, Éditions Véga, 2008 ; André NOCQUET, *Maître Morihei Ueshiba. Présence et message*, op. cit. ; Masando SASAKI, « Interview Sasaki Masando, dans les pas d'Osensei... (partie 2) », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-interview-sasaki-masando-dans-les-pas-d-osensei-partie-2-48700344.html>, consulté le vendredi 12 octobre 2012.

⁶⁶ Voir Catherine DAVID, *La beauté du geste*, Paris, Calmann-Lévy, 1994.

⁶⁷ Le pratiquant revêt en particulier un *hakama* : un large pantalon de toile généralement noire que portaient les samourais.

un coup sans craindre de riposte adverse)⁶⁸, *awase* (le fait de s'harmoniser aux gestes de l'autre) et *musubi* (fusionner avec le corps de l'autre afin de réaliser une technique)⁶⁹ constituent les éléments sur lesquels s'accorder pour définir l'identité formelle de l'Aïkido. Cet art se caractérise en particulier par la mise en avant d'un principe d'harmonie, inscrit de façon programmatique dans son nom, qui conditionne tant la forme des techniques que leur exécution. Le nom « Aïkido » est composé de trois caractères que l'on peut traduire, parmi d'autres possibles, par « voie de l'harmonie des énergies »⁷⁰. Ce principe accorde une importance essentielle à autrui, telle que l'Aïkido pose idéalement le fait de pouvoir opposer à l'agressivité une efficacité qui ne cède pas à des moyens eux-mêmes perçus comme violents ou contraignants⁷¹. Pour cette raison, il est associé de façon privilégiée à une voie martiale qui conduit à vivre une forme de spiritualité, fondée sur la compassion dans l'application des gestes⁷².

En tant qu'art corporel, sa spécificité réside dans sa vocation à éduquer en profondeur le corps dans une optique d'efficacité – motivée par le principe que la pratique est une question de vie ou de mort⁷³. Cette recherche conduit à explorer et à développer au maximum les potentialités de l'adepte : tant la sensibilité la plus aigüe à soi et à son environnement – au point de pressentir toute menace sans la percevoir –, que générer une puissance d'ordre surhumain par la maîtrise globale du corps – par exemple en mobilisant de façon dissociée chaque partie du corps de façon simultanée ou en apprenant à bouger sans utiliser les muscles externes –, ainsi qu'à produire un effet sur l'autre à distance par le développement de l'intention. Ce qui est visé concerne le dépassement des contingences physiques, soit l'annulation des différences de force, d'âge, de rapidité, pour assurer l'accès à une maîtrise non susceptible de décroître avec l'avancée en âge et, ainsi, rendre féconde l'étude martiale tout au long d'une vie. Le cœur de la pratique consiste dès lors non à enrichir quantitativement un répertoire gestuel qui aurait pour but de surprendre l'adversaire, mais à améliorer qualitativement son exécution.

*

Explorer la présence d'un imaginaire extrême-oriental chez Henry Bauchau, Christian Dotremont et Yves Bonnefoy conduira, plus profondément, à comprendre le substrat culturel occidental qui à la fois détermine et motive sa réception. L'analyse comparative et différentielle des œuvres fera apparaître, outre leur singularité,

⁶⁸ Maître Morihei Ueshiba définissait son art comme fondé essentiellement sur le principe « *irimi-atemi* » ; voir Nobuyoshi TAMURA, « Interview Tamura Nobuyoshi : l'aigle de l'aïkido », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-interview-tamura-nobuyoshi-l-aigle-de-l-aikido-77477356.html>, consulté le 7 février 2010.

⁶⁹ Voir à propos d'*awase* et *musubi* : Léo TAMAKI, « Interview Léo Tamaki. AïkidoJournal 2012 », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-interview-leo-tamaki-aikidojournal-2012-122218338.html>, consulté le 25 novembre 2014.

⁷⁰ Les caractères « *ai* », « *ki* » et « *do* » signifient respectivement « union » ou « harmonie », « énergie », et « chemin » ou « voie ». Cette définition est celle qu'a progressivement valorisée Morihei Ueshiba, bien que ce nom vienne de son fils, Kisshōmaru Ueshiba.

⁷¹ Léo TAMAKI, « Quelle est la caractéristique d'une technique d'Aïkido ? », in *Tsubaki journal*, <http://tsubakijournal.over-blog.com/article-6393120.html>, consulté le 20 août 2013 ; Adele WESTBROOK et Oscar RATTI, *Aïkido. Introduction à la sphère dynamique*, traduit de l'anglais par Simone HONNORAT, Paris, Éditions Vigot, 1999.

⁷² Voir Léo TAMAKI, « Quelle est la caractéristique d'une technique d'Aïkido ? », *art. cit.*

⁷³ Il s'agit à l'époque contemporaine d'une dimension qui n'est généralement présente qu'en rémanence. Si certaines professions nécessitent encore une réelle préparation au combat, le risque s'avère actuellement beaucoup moins effrayant qu'aux époques féodales : « [l]a recherche du geste parfait que l'on retrouve chez Kuroda sensei est héritée d'un temps où une personne sur quinze était Menkyo Kaïden (le plus haut niveau d'une école). Si tu imagines que deux personnes sur trois avaient eu le titre par connivence, il reste tout de même une personne sur cinquante du niveau de maître Kuroda, ou proche. Ces manières de faire ont donc été développées à une époque où le danger auquel tu pouvais faire face était phénoménal », Léo TAMAKI, « Interview de Léo Tamaki sur Systema syncrétique, le site d'Elie Edme », *art. cit.*

un arrière-plan commun concernant une qualification des enjeux de la création poétique. Si leur imaginaire de l'Orient est, en définitive, l'expression d'un horizon d'attente de l'Occident à un moment donné de son histoire culturelle, l'évaluation de son imprégnation dans leurs entreprises permettra d'interroger trois pratiques de l'écriture déterminant un usage performatif du langage. À la suite des travaux sur l'acte linguistique⁷⁴, la ritualité littéraire⁷⁵ et l'interrogation phénoménologique de la création⁷⁶, on évaluera le potentiel d'impact de ces modalités de création – soit leur pouvoir *auto-affectif* et *pathétique*.

S'il est vrai que lire, c'est élargir les perspectives intérieures du lecteur en tant que « voyage consenti dans la dimension du fictif qui, au retour, peut déboucher sur une réappropriation plus lucide du réel »⁷⁷, réciproquement l'enjeu de cette recherche est d'ouvrir, par le biais de l'analyse littéraire, une voie d'intellection de la réalité. On s'inscrira en particulier, à cet égard, dans la continuité des travaux en phénoménologie de la Vie, laquelle « propose à la recherche des tâches entièrement nouvelles »⁷⁸ :

[...] l'exploration systématique de l'invisible qui détermine notre être profond et indépendamment duquel il devient impossible de rien comprendre à l'homme, non plus qu'à l'ensemble des problèmes qui concernent sa réalité véritable.⁷⁹

Selon les termes de Jean-Claude Coquet à propos de l'intérêt épistémologique de la phénoménologie aux côtés des études littéraires traditionnelles, « [s]i la phénoménologie est bien cette discipline qui nous invite à retourner aux choses mêmes et nous propose une marche à suivre, la littérature de son côté offre à la phénoménologie de quoi fonder ses analyses »⁸⁰. Le concept henryen d'« incarnation » permettra d'articuler différents paramètres de l'écriture poétique : la « matière-émotion » et la « structure d'horizon »⁸¹, l'idiolecte⁸² et le support médiologique⁸³ – singulièrement ici l'« esthétique du blanc »⁸⁴. Pour reprendre la formule de Myriam Watthee-Delmotte :

Ce faisant, on touche à ce qui reste trop largement impensé dans la théorie littéraire : l'aspect émotionnel et sensoriel mis en œuvre dans la lecture, vue non plus comme une activité exclusivement cérébrale, mais comme un rapport au médium et comme la mise en œuvre d'une sensibilité esthétique, avec une performativité réelle.⁸⁵

L'analyse des œuvres poétiques d'Henry Bauchau, Christian Dotremont et Yves Bonnefoy permettra de saisir certaines facettes complémentaires du rayonnement de l'Extrême-Orient, relatives à la place du corps dans la création. En particulier, on observera les vertus guerrières et guérisseuses liées à l'écriture, la question du geste et la dimension spirituelle qui lui est attachée. Chaque partie de la thèse déploiera successivement une poétique

⁷⁴ Voir en particulier : John Langshaw AUSTIN, *Quand dire, c'est faire* [1962], Paris, Seuil, 1991, collection « Points Essais » ; Irène ROSIER-CATACH, *La parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil, 2004, collection « Des travaux » ; Christian JOUHAUD, *Les pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000, collection « Nrf essais ».

⁷⁵ Voir Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, *op. cit.*

⁷⁶ Voir Michel HENRY, *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du politique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, collection « Épiméthée » ; Michel HENRY, *La barbarie*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1987, collection « Le livre de poche. Biblio essais ».

⁷⁷ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁸ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ Jean-Claude COQUET, « Logos et Phusis », in *Littérature*, n°132 : *Littérature et phénoménologie*, Paris, Larousse, 2003, p. 3.

⁸¹ Voir Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon* [1989], Paris, Presses universitaires de France, 2005, collection « Écritures ».

⁸² Voir Christian CHELEBOURG, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan/HER, 2000, collection « Fac. ».

⁸³ Voir Régis DEBRAY, *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

⁸⁴ Voir Anne-Marie CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters Vrin, 2000, collection « Accent ».

⁸⁵ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, *op. cit.*, p. 18.

d'auteur afin de souligner la singularité de son rapport à l'écriture et à l'Orient, avant de faire émerger, dans une synthèse finale, les points de convergence autour de la question de l'acte scripturaire. L'ordre des œuvres s'inscrit dans une logique de complexification du rapport à cette culture – et par corollaire aux *budo*.

Pratiquer une forme de dialogue interdisciplinaire en rapprochant des œuvres poétiques de langue française et un art martial d'origine japonaise s'institue ici en méthode⁸⁶. Le choix de convoquer des domaines extrinsèques à la littérature – les *budo*, le corps, l'interrogation phénoménologique de la création – fait droit à la richesse du croisement des perspectives. Par le biais de la comparaison différentielle, on rejoint l'approche que développe François Jullien par rapport aux études classiques de sinologie⁸⁷ : on se trouve en mesure d'interpréter des aspects signifiants de la culture extrême-orientale – sa tradition martiale – auxquels elle ne prête pas nécessairement attention⁸⁸, sous un éclairage réciproque avec les œuvres de poésie. L'effet de retour s'avère essentiel : en même temps que la critique littéraire se décentre par rapport à sa propre tradition, elle se trouve davantage en mesure de jeter un regard nouveau sur ses propres interrogations. Comme l'évoque François Jullien, le spécialiste d'Extrême-Orient « peut être aussi [...] un découvreur de l'Occident »⁸⁹ ; et le savoir sur une discipline telle que l'Aïkido constitue dès lors un nouvel *organon*.

Comme le souligne Dominique Maingueneau, le choix des outils d'investigation implique d'emblée la potentialisation du sens des textes :

La métaphore optique (notre « regard », notre « vision » de la littérature) [...] laisse penser qu'il existerait un objet stable, la littérature, dont nous pourrions mieux percevoir les propriétés si nous améliorions nos instruments de perception. C'est oublier que cet « objet » se transforme avec ces instruments.⁹⁰

En ce sens, emprunter la voie qu'ouvre la phénoménologie de Michel Henry implique de faire droit à la dimension nécessairement subjective de l'acte interprétatif, en sorte que cette étude contribue au processus d'affectation de soi des œuvres parcourues. À la suite de Judith Schlanger, la posture scientifique adoptée participe à certains aspects de la création littéraire, en particulier parce qu'il y va du « risque de la novation » – le nouveau n'étant intégré qu'à condition d'être « audible » par rapport au contexte, « intéressant », et « souhaitable » par rapport aux divers intérêts⁹¹. Gérard Genette rappelle que « [*p*]enser fait sentir »⁹², en sorte que chaque œuvre « ne cesse de se modifier à mesure que s'affine et se diversifie le champ de connaissance, d'analyse et de référence dans lequel je l'inscris »⁹³.

⁸⁶ On s'inscrit ici dans la continuité des principes d'Edgar Morin formulés dans son ouvrage : Edgar MORIN, *Introduction à la pensée complexe* [1990], Paris, Seuil, 2005, collection « Points. Essais ».

⁸⁷ Voir François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit.

⁸⁸ Les arts martiaux traditionnels se trouvent à un tournant de leur histoire culturelle avec la disparition de la féodalité et la popularisation des disciplines sportives qui tendent à les éclipser. Aussi se préoccupent-ils prioritairement de préserver leurs principes identitaires ; voir Ellis AMDUR, *Traditions martiales. Origine et transmission du savoir dans les écoles d'escrime japonaise* [2002], traduit de l'américain par Guy LESIEUR et Yvon RACINE, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2006, collection « Éditions de l'Éveil ».

⁸⁹ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit., p. 8.

⁹⁰ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, collection « U. Lettres », p. 5.

⁹¹ Judith SCHLANGER, *L'invention intellectuelle*, Paris Fayard, 1983, p. 201.

⁹² « [...] ce constat n'est paradoxal que si l'on oppose sommairement l'affectif (ou l'émotif) au cognitif, et si l'on oublie que la "volupté" de l'appréciation esthétique (positive) procède inévitablement d'une "contemplation" de l'objet qui comporte elle-même un nombre virtuellement infini d'étapes et de niveaux », Gérard GENETTE, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, collection « Poétique », p. 147.

⁹³ *Ibid.*, p. 149.

Cette étude privilégie la pratique de la lecture que décrit Michel Lisse : une forme d'exploration des œuvres par découpage et prélèvements de citations, agencées pour appuyer une argumentation, avec le risque que « le rassemblement par[aisse] faire violence au texte, ne pas respecter sa singularité, son unicité »⁹⁴ :

Telle est, pourrait-on dire, la tâche paradoxale de la lecture ou tel est l'effet de la lecture : injonction à la disjonction. S'il y a rassemblement, il est indispensable de préserver au sein de ce rassemblement ce qui est dispersé en tant que tel, la dissémination, le décentrement, l'effraction...⁹⁵

En contrepartie, c'est ce qui fait que la lecture – en tant que décision de trancher parmi les multiples presque infinis que génèrent les textes – ne peut s'identifier à l'application d'un programme tracé d'avance et représente une activité responsable :

Le lecteur devient de la sorte le gardien du texte ; à lui qui, comme récepteur, n'existait pas avant l'œuvre, le texte, le poème lui est confié, donné. À la fois, le lecteur est inventé par l'œuvre et il la contresigne, lui donne une existence. La compétence du lecteur est produite par l'œuvre, mais le lecteur, en tant que contresignataire, rend l'œuvre lisible [...].⁹⁶

*
* *

Afin d'alléger le système de notes bibliographiques, les citations des poèmes renverront directement aux ouvrages qui constituent le corpus de référence. Pour Henry Bauchau, il s'agit principalement de l'ouvrage *Poésie complète*⁹⁷ qui contient les recueils : *Géologie*, *L'escalier bleu*, *Célébration*, *La Chine intérieure*, *La mer est proche*, *La nef des fous*, *La sourde oreille ou le rêve de Freud*, *Les deux Antigone*, *Poèmes pendant la guerre du Golfe*, *Heureux les déliants*, *Exercice du matin*, *Nous ne sommes pas séparés* et *L'accueil*. On renverra cependant ponctuellement à l'édition antérieure des œuvres complètes⁹⁸ pour prendre en compte des textes non repris dans l'édition de 2009. À ces volumes s'ajoute le dernier recueil publié du vivant de l'écrivain : *Tentatives de louange*⁹⁹.

Pour Christian Dotremont, l'ouvrage principal de référence pour l'analyse textuelle est celui des *Œuvres poétiques complètes*¹⁰⁰ réalisé sous la direction de Michel Sicard. Toutefois, le caractère atopique de l'œuvre du poète plasticien nécessite de prendre en compte sa dimension plastique ; aussi fera-t-on référence aux principaux livres

⁹⁴ Michel LISSE, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, Paris, Éditions Galilée, 2001, collection « La philosophie en effet », p. 84.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁹⁷ Henry BAUCHAU, *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009.

⁹⁸ Henry BAUCHAU, *Poésie 1950-1986*, Arles, Actes Sud, 1986.

⁹⁹ Henry BAUCHAU, *Tentatives de louange*, Arles, Actes Sud, 2011, collection « Le souffle de l'esprit ».

¹⁰⁰ Christian DOTREMONT, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998.

d'art qui recueillent ses logogrammes les plus longs : *Logbook*¹⁰¹, *J'écris donc je crée*¹⁰², *Traces*¹⁰³, *Commencements lapons*¹⁰⁴. En raison du fait que son œuvre demeure éclatée, non totalisable, on renverra aussi, de façon ponctuelle, à des logogrammes ou autres œuvres iconotextuelles appartenant à des collections muséales ou privées. En dernier lieu s'ajoute un recueil consacré spécifiquement aux logoneiges et aux logoglaces composés en Laponie et photographiés par Caroline Ghyselen, intitulé *Mémoire de neige*¹⁰⁵.

Pour Yves Bonnefoy, on renverra aux volumes principaux qui rassemblent parfois plusieurs recueils en un tout cohérent – son entreprise poétique n'ayant pas encore fait l'objet d'un volume d'œuvres complètes – : *Le Cœur-espace*¹⁰⁶, *Poèmes*¹⁰⁷ (qui contient les recueils *Anti-Platon*, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, *Hier régnant désert*, *Pierre écrite* et *Dans le leurre du seuil*), *Ce qui fut sans lumière*¹⁰⁸ (qui contient en plus du recueil éponyme *Début et fin de la neige* et *Là où retombe la flèche*), *Les planches courbes*¹⁰⁹, *Le Grand Espace*¹¹⁰, *Raturer outre*¹¹¹, *L'Heure présente*¹¹² (qui contient, en plus du recueil éponyme, les recueils *La longue chaîne de l'ancre*, *Théâtre pour les enfants*, *Aller, aller encore* et *Le Digamma*).

Les références aux textes qui accompagnent leur œuvre poétique (romans, pièces de théâtre, journaux, essais, articles, entretiens, etc.) seront données, dans chaque partie qui leur est consacrée, une première fois complètement ; par la suite, elles seront données par leur titre, sans la mention explicite de leur auteur.

En ce qui concerne l'Aïkido, bien que cet art demeure profondément rattaché à la figure de son fondateur et aux principes de son enseignement, il existe actuellement de multiples écoles réunies sous ce même vocable, dont les présupposés et les formes peuvent diverger sensiblement. Ces différents styles renvoient à la fois à l'évolution des recherches de Maître Ueshiba au long de sa vie, qui a progressivement affiné son art, ainsi qu'aux interprétations de ses disciples – certains choisissant de perpétuer à l'identique sa pratique, d'autres de s'en affranchir dans une mesure relative pour en approfondir les principes clefs. Les analyses de cet art martial renverront ici principalement aux formes développées par Léo Tamaki – soit l'Aïkido *Kishinkai*¹¹³ – dans le sillage de l'enseignement de Maître Nobuyoshi Tamura, considéré comme l'élève le plus proche du fondateur. Ce choix est motivé, entre autres, en raison de l'exploration de principes d'utilisation du corps que cette école privilégie, lesquels s'inspirent des écoles anciennes de l'époque féodale (*kyōryū*) et inscrivent la pratique dans une réflexion globale et pragmatique, de manière à situer les techniques dans leur contexte d'origine.

¹⁰¹ Christian DOTREMONT, *Logbook*, Paris, Yves Rivière, 1974.

¹⁰² Christian DOTREMONT, *J'écris, donc je crée*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1978, collection « Fac-Similé ».

¹⁰³ Christian DOTREMONT, *Traces*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1980.

¹⁰⁴ Christian DOTREMONT, *Commencements lapons*, Saint-Clément-sur-Rivière, Fata Morgana, 1985.

¹⁰⁵ Christian DOTREMONT, *Mémoire de neige. Christian Dotremont*, Gerpennes, Tandem, 2004, collection « Alentours ».

¹⁰⁶ Yves BONNEFOY, *Le Cœur-espace. 1945-1961*, Tours, Farrago/Éditions Léo Scheer, 2001.

¹⁰⁷ Yves BONNEFOY, *Poèmes* [1978], Paris, Gallimard, 2006, collection « Poésie ».

¹⁰⁸ Yves BONNEFOY, *Ce qui fut sans lumière. Suivi de Début et fin de la neige et de Là où retombe la flèche* [1987], Paris, Gallimard, 2010, collection « Poésie ».

¹⁰⁹ Yves BONNEFOY, *Les planches courbes*, Paris, Gallimard, 2006, collection « Poésie ».

¹¹⁰ Yves BONNEFOY, *Le Grand Espace*, Paris, Galilée, 2008, collection « Incises ».

¹¹¹ Yves BONNEFOY, *Raturer outre. Suivi de Amour et Psyché*, Paris, Galilée, 2010, collection « Lignes fictives ».

¹¹² Yves BONNEFOY, *L'Heure présente. Précédé de La Longue Chaîne de l'ancre. Et suivi de Le Digamma*, Paris, Gallimard, 2014, collection « Poésie ».

¹¹³ Ce terme signifie pratiquer dans la joie ». En ce qui concerne les autres écoles d'Aïkido, voir à titre indicatif : « Aïkido », in *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/A%C3%A0kido>, consulté le 26 avril 2011.

PREMIÈRE PARTIE

HENRY BAUCHAU

UNE ÉCRITURE GUERRIÈRE ET GUÉRISSEUSE

CHAPITRE 1

DIRE L'INTÉRIORITÉ

Ce qui caractérise l'entreprise d'Henry Bauchau dans le paysage littéraire d'après-guerre est le fait qu'elle se nourrit explicitement de son vécu de façon à y puiser une force existentielle, à l'encontre de la distanciation entre le sujet lyrique et la figure de l'auteur qui marque cette génération d'écrivains¹. En effet, son œuvre naît, de façon tardive, dans le contexte d'une cure psychanalytique ; en sorte qu'elle constitue, selon Blanche Reverchon Jouve, un « levier »² pour surmonter certaines difficultés intérieures. Aussi y a-t-il un lien de continuité entre ce qui constitue dans la vie du poète un tournant décisif – Bauchau deviendra lui-même thérapeute – et l'engagement dans la création littéraire³. L'activité scripturaire participe à cet égard intimement à l'élaboration d'une « unité narrative de la vie »⁴, au sens où, selon Paul Ricœur :

C'est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l'après-coup, quitte à tenir pour révisable et provisoire toute figure de mise en intrigue empruntée à la fiction ou à l'histoire.⁵

En particulier, l'auteur belge fait de la matière des poèmes le lieu privilégié d'un travail de construction de sens à l'égard des forces qui agissent en lui, à son insu. La création poétique l'accompagne significativement tout au long de ses projets d'écriture – parallèlement à la rédaction de romans ou de journaux – et s'avère étroitement connectée à la vie onirique⁶. Elle représente une voie d'accès privilégiée à l'intime en ce qu'elle entretient un lien spécifique avec l'Inconscient, dès lors que sa texture éminemment émotionnelle « transcrit au mieux ce que dit la parole intérieure »⁷. Comme le souligne Valérie Chevassus :

¹ Voir Peter V. ZIMA, *Das literarische Subjekt zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen, Éditions Francke, 2001.

² Henry BAUCHAU, *L'Écriture à l'écoute. Essais réunis et présentés par Isabelle Gabolde*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 24. Certains textes proviennent initialement de *L'Écriture et la Circonstance*, Louvain-la-Neuve, Faculté de Philosophie et Lettres, 1988, collection « Chaire de poétique », qui ont été repris entièrement. Nous nous référons préférentiellement au deuxième ouvrage, plus complet, afin de ne pas multiplier les indications bibliographiques.

³ « [...] dans ma vie l'écriture et l'analyse se sont intimement liées. L'une a libéré l'autre et toutes deux ont continué à agir et à évoluer ensemble », *ibid.*, p. 23.

⁴ Voir Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, collection « Points. Essais ».

⁵ *Ibid.*, pp. 191-192.

⁶ Voir à ce sujet : Marie-Claire BOONS, « Henry Bauchau, le rêveur, le poète », in Marc QUAGHEBEUR (sous la direction de), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 21 au 31 juillet 2001*, Bruxelles, A.M.L. Éditions-Éditions Labor, 2003, collection « Archives du futur », pp. 29-43.

⁷ Valérie CHEVASSUS, « Henry Bauchau entre psychanalyse et écriture : prêter l'oreille à la parole intérieure », in Pierre HALEN, Raymond MICHEL et Monique MICHEL (édité par), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance. Actes du Colloque international de Metz*, Paris, Peter Lang, 2004, collection « Recherches en littérature et spiritualité », p. 127.

[...] si au départ, l'analyse se trouve à l'origine, à la source de l'activité créatrice dans le poème, c'est par la suite le poème qui peut renvoyer à l'analyse, c'est l'écriture qui peut ramener à l'inconscient, le nourrir à son tour, pour s'en extraire à nouveau et l'enrichir de ses nouvelles conquêtes.⁸

L'enjeu de révéler l'intériorité apparaît lié à l'inscription de pensées d'horizons divers, voire radicalement différents, en raison de leur pouvoir symbolique apte à faire émerger des significations porteuses d'enseignements. L'œuvre déploie ainsi un imaginaire syncrétique dans lequel se rejoignent, de façon non contradictoire, des traditions philosophiques issues tant de l'Occident que de l'Orient, de l'Afrique que de l'Amérique du Nord, et qui peuvent s'éclairer mutuellement dans les journaux que tient Henry Bauchau tout au long de son parcours. En particulier, la Chine connote la sagesse et représente le symbole privilégié de l'« ailleurs »⁹ qui l'interpelle. Elle désigne dans son imaginaire un espace convoité, ainsi qu'invite à le considérer son assimilation à la neige dans le recueil *La Chine intérieure* ; car la matérialité et la blancheur de cet élément convoquent « une image de dessaisissement et de virginité »¹⁰. Myriam Watthee-Delmotte montre par ailleurs que l'expression « Chine intérieure » figure l'Inconscient, en tant que symbole du « centre » protégé par la « Grande Muraille »¹¹. Elle symbolise – de la même façon que l'Inconscient se conçoit comme le lieu des possibles de la création littéraire pour le poète – « la terre d'origine, celle de tous les désirs et de tous les possibles »¹² :

Pourquoi l'espace intérieur d'Henry Bauchau s'ouvre-t-il aux images et aux mythes de l'Asie ancienne ? [...] L'Asie ancienne, berceau de l'Histoire des hommes, offre au poète un territoire vaste et mystérieux, fait d'immensité, d'ombre et de trésors comme le domaine de l'enfance.¹³

En outre, la figure héroïque de Gengis Khan qu'affectionne l'écrivain – conquérant mongol qui a envahi et dirigé la Chine – incarne le désir de vaincre et de surmonter les lois qui ont conditionné son existence¹⁴. Par extension, la Chine s'assimile également au « pays de la révolution intérieure »¹⁵, à l'image de celle que Bauchau vit à la fin de sa psychanalyse. Aussi le « lyrisme analytique »¹⁶ qui caractérise son écriture poétique selon Aude Préta-De Beaufort se trouve-t-il soutenu par un imaginaire extrême-oriental singulier.

En regard de ces éléments, la présence de l'Asie exprime une posture « paratopique »¹⁷. Le fait de convoquer cette culture radicalement éloignée de l'Occident – tant géographiquement que par le développement propre de sa pensée, loin des prédicats de la philosophie grecque et de la tradition judéo-chrétienne – produit un

⁸ « C'est dans ces trajets constants de l'un à l'autre, dans cette mutuelle construction de l'un par l'autre que s'affirme la singularité du travail créateur d'Henry Bauchau », *ibid.*, p. 117.

⁹ L'« ailleurs » désigne ici tant l'antériorité mythique de l'origine que l'Inconscient, comme espace spécifique de la psyché, dès lors que l'on considère que chez Bauchau « l'ailleurs est indissociable d'une réalité intime », Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau*, Bruxelles, Éditions Labor, 1994, collection « Un livre. Une œuvre », p. 16.

¹⁰ Béatrice BONHOMME, « La Chine intérieure de Pierre Jean Jouve et d'Henry Bauchau », in Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009, collection « L'Imaginaire du Texte », p. 248.

¹¹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001, collection « Espace littéraire », p. 48.

¹² Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau*, *op. cit.*, pp. 20-21.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Voir à cet égard la pièce que lui consacre Henry Bauchau : *Gengis Khan* [1960], Arles, Actes Sud, 1989. On peut souligner que l'imaginaire de l'Orient, chez Bauchau, implique tant la Chine et la Mongolie que, pour une part, le Japon, en raison de la porosité des valeurs qu'il associe à l'Asie.

¹⁵ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶ Aude PRÉTA-DE BEAUFORT, « Henry Bauchau, poète herméneute : exégèse de soi, exégèse du monde », in Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷ Voir Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, collection « U. Lettres ».

effet d'étrangeté. Elle constitue une référence exotique qui introduit une part de mystère, et renvoie au souhait de construire une œuvre fondée sur des valeurs personnelles. Le poète se détache de la tradition catholique qui a marqué son éducation pour adhérer, en contrepartie, à certains présupposés philosophiques de la tradition chinoise. Cela touche, entre autres, à l'élaboration d'un *ethos* différent de son rôle de rédacteur engagé dans des revues sociales catholiques dans sa jeunesse et assuré de ses croyances. On comprend que « la vocation littéraire qui lui est indissociable traduit la ruine des certitudes initiales et l'avènement d'une ère de questionnement »¹⁸. Sa trajectoire littéraire se fonde sur la mise à distance des idéologies « qui n'ont brillé dans sa vie que pour le leurrer »¹⁹ et, de façon indirecte, comme positionnement singulier à l'égard de la confiance accordée au langage, dans son pouvoir de surmonter les blessures narcissiques et de conférer un sens nouveau à l'existence.

De ce point de vue, la problématique de l'enracinement qui sous-tend le symbole de l'arbre – comme l'évoque le poème « L'arbre de Gengis Khan » (« [a]u sommet de ma force et de mon âge, dans un instant de grande félicité, j'ai compris qu'il était vain de m'élever encore. / Me souvenant avec regret d'une mince fontaine où je m'abreuvais autrefois, je me suis tourné vers la terre »²⁰) – implique un déracinement préalable à la reconquête d'une identité. Celle-ci s'établit en rupture avec les valeurs jugées dérisoires et trompeuses de sa jeunesse, pour se fonder, entre autres, sur l'exploration de la pensée et des formes esthétiques de la culture extrême-orientale.

I De l'intime à l'extime

Alors que, chez Henry Bauchau, la création littéraire se révèle indissociable d'un travail de type analytique à l'arrière-plan, celui-ci ne peut être pleinement efficace que si le sujet lyrique²¹ fait l'effort de mettre au jour les éléments obscurs de son être. Car la vérité que détient l'Inconscient, en tant qu'objet de recherche, ne se donne pas d'emblée : dérobée à la conscience, elle est à dévoiler. La visée qui oriente l'œuvre concerne alors la tentative de dire avec la plus grande justesse, pour que ce soit pleinement performatif, l'intériorité, dans le but de la décrypter. Aussi y a-t-il un engagement de l'auteur dans l'écriture, lequel façonne un *ethos* fondé sur la *sincérité*²² qu'il observe et admire en particulier chez les poètes orientaux, ainsi que chez les maîtres d'arts martiaux²³. Son

¹⁸ « [...] l'auteur des textes parus entre 1932 et 1943 dans divers organes de presse ou publications catholiques semble assuré de ses croyances ; rien n'y correspond plus lorsqu'il entame sa carrière littéraire ultérieure », Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Henry Bauchau : poésie et prière », in Pierre HALEN, Raymond MICHEL et Monique MICHEL (édité par), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, op. cit., p. 222. Henry Bauchau parle pour sa part de « coupure » et d'« étape décisive », *L'Écriture à l'écoute*, p. 23.

¹⁹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, collection « Comparatisme et Société », p. 102.

²⁰ « L'arbre de Gengis Khan », in *Poésie complète*, p. 37. Par association sémantique, la question de l'enracinement est à lier à la valorisation de la profondeur (« Ô souterraine voie lactée, profonde force maternelle », *idem*) et de l'antériorité (« héritages de la pierre », *ibid.*, p. 35 ; « L'antique race », *ibid.*, p. 38) qui informe l'œuvre.

²¹ La notion de « sujet lyrique » est à entendre ici selon la définition que donne Dominique Rabaté d'un sujet qui « n'est pas le centre-source d'une parole qui l'exprime, mais plutôt le point de tangence, l'horizon désiré d'énoncés subjectifs ou non qu'il s'attache à relier », Dominique RABATÉ, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in Dominique RABATÉ (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, collection « Perspectives littéraires », p. 67.

²² Cette posture se déploie, en amont, à travers le choix de l'expression lyrique ainsi que par l'ensemble des journaux et travaux de l'auteur qui constituent un vaste commentaire sur son activité créatrice – comme autant d'éléments qui conditionnent la réception des textes.

²³ « Le modèle de référence des gestes quotidiens enseignés [...] sous-entend qu'une personne sera appréciée pour la sincérité avec laquelle elle se met entièrement dans ses gestes. Ce qui présuppose qu'un acte est l'expression totale de l'être humain, et qu'il sera bien fait parce

travail s'inscrit ainsi dans la problématique de l'« écriture de soi » que développe Nicolas Monseu, pour qui « même au cœur du plus intime (voire dans l'in-publié) de l'acte d'écriture, [...] il est une écriture qui soit elle-même une relation de sujet à sujet, de moi à moi »²⁴. Comme le formule Valérie Chevassus :

C'est parce qu'il y a eu entreprise préalable de déchiffrement, d'analyse du « monstre inconscient » [...] que peut par la suite se libérer une parole porteuse de la vérité de l'être et de sa vocation, parole qui trouve dès lors sa plus fidèle et intense expression dans le poème.²⁵

La pratique littéraire de Bauchau participe intimement à son cheminement personnel, à l'image des arts extrême-orientaux dont l'exercice vise, ultimement, l'accès à un au-delà de la maîtrise technique afin d'atteindre un accomplissement de soi. Elle se fonde sur la confiance en la performativité du passage de l'intime à l'extime, qui présuppose une certaine adéquation entre le sujet lyrique et le sujet empirique de l'auteur – c'est-à-dire la croyance en la possibilité d'un travail du soi au moi, propre à la production paradoxale d'une « hétérographie »²⁶. Le travail du poète manifeste de façon exemplaire l'effort de vouloir « prendre langue, avec le monde, avec autrui, avec soi-même, voire plus précisément avec la quantité d'altérité que l'on porte en soi »²⁷. Loin de la mise en question des « relations entre la littérature et la biographie, et du problème de la "référentialité" de l'œuvre littéraire »²⁸ qui conditionne les productions contemporaines, Henry Bauchau ne cesse de se reconnaître dans le « je » de ses poèmes, ainsi qu'à travers les figures de l'altérité qu'il invente et sans lesquelles « il ne connaîtrait pas ses tonalités qui lui sont propres, ses colorations et ses modalités auxquelles la lettre donne sa matérialité »²⁹. À cet égard, son entreprise poétique rejoint la pensée de Michel Henry en ce qu'à l'inverse de la perspective d'une « autocréation » dans l'écriture, tous deux mettent en avant un processus fondamental d'*auto-affection* de soi dont le lyrisme constitue une trace éminemment indicative.

1) Géologie de soi

Le choix d'entrer dans la création littéraire par la poésie manifeste d'emblée l'enjeu « de partir à la conquête d'une nouvelle façon de se dire [...] pour retrouver la langue fondatrice et rendre aux mots leur faculté de signifier pleinement »³⁰. Le vécu, qui constitue une source d'inspiration importante des textes, n'est pas tant d'ordre anecdotique que symbolique, ce qui implique de laisser les mots jouer entre eux pour libérer des

qu'il est fait avec cœur », Kenji TOKITSU, *Miyamoto Musashi. Maître de sabre japonais du XVII^e siècle. L'homme et l'œuvre, mythe et réalité*, Paris, Désiris, 1998, collection « Points. Sagesse », p. 384. Voir également Inazō NITOBE, *Bushidō. L'âme du Japon* [1997], traduit de l'anglais par Emmanuel CHARLOT, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2005, collection « Éditions de l'Éveil ». On peut noter qu'Henry Bauchau est intimement lié à Albert Palma, expert de Shintaido marqué par ces valeurs ; voir Albert PALMA (sous la direction de), *Question de*, n°117 : *L'Esprit du Geste*, Paris, Albin Michel, 1999.

²⁴ Nicolas MONSEU, « Écrire et décrire. Situation et enjeux », in Jean LECLERCQ et Nicolas MONSEU (textes réunis par), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, collection « Écritures », p. 16.

²⁵ Valérie CHEVASSUS, « Henry Bauchau entre psychanalyse et écriture : prêter l'oreille à la parole intérieure », *art. cit.*, p. 116.

²⁶ Voir Nicolas MONSEU, « Écrire et décrire. Situation et enjeux », *art. cit.*

²⁷ Jean-Michel MAULPOIX, « La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », in Dominique RABATÉ (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 155.

²⁸ Dominique COMBE, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in Dominique RABATÉ (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 50.

²⁹ Nicolas MONSEU, « Écrire et décrire. Situation et enjeux », *art. cit.*, p. 17.

³⁰ Géraldine HENRY, « De la praxis à la poesis : un imaginaire en continuité », in Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2002, p. 31.

potentialités de signification insoupçonnées : « [l]es chars roulent en vain sur la connaissance de la douleur »³¹ ; « [t]a maison que soutient la poutre des légendes »³² ; « [é]criture sur le sable / Tables du sommeil profond / Exercice du langage / Déchirante obliquité »³³. Henry Bauchau exploite à la fois des références symboliquement signifiantes (les signes du zodiaque, des éléments issus de différentes mythologies, les notions philosophiques de la culture chinoise lettrée) et des associations inattendues entre les mots pour multiplier les niveaux de sens.

Sa démarche repose sur le choix de faire des mouvements spontanés de l'Inconscient la matière première de l'inspiration poétique, non tant selon une attitude passive qu'attentive, au sens où l'écriture représente tant la voie que l'acte d'exploration des profondeurs de l'être. La langue constitue de façon ambiguë, d'une part, un instrument qui permet de mettre au jour des formulations germant dans le secret de la psyché et, d'autre part, un réservoir de possibilités auquel le sujet scripteur et analysant se soumet : « les mots viennent les mains ouvertes / Et tu entends qu'ils ont l'amour de te guider / Sur le chemin qui mène au trésor de la langue »³⁴ ; « [j]e ne sais presque plus, je ne sais presque rien / J'ai dormi, j'ai rêvé, si j'écris pour aimer / L'ignorance d'amour écrit ce qu'elle ignore »³⁵. Selon les mots de l'auteur, l'écriture se révèle « une aventure spirituelle mais aussi une façon de continuer par d'autres voies [s]a psychanalyse »³⁶. À la suite des échecs liés à l'engagement dans l'action politique dans les années d'entre-deux guerres, écrire signifie la recherche d'une réconciliation intérieure par des moyens alternatifs et éloignés de tout désir de reconnaissance auprès des autres :

La reconquête de soi par de nouvelles modalités engage à quitter les hautes sphères du pouvoir pour entamer un long mouvement de descente – psychanalytique, initiatique et orphique – vers les profondeurs, où se déploie un espace de vie plus approprié aux aspirations réelles.³⁷

Cette démarche se donne à lire dès le premier recueil, significativement intitulé *Géologie*, dont la partie liminaire du même nom constitue le seuil de l'œuvre poétique – soit le lieu où le pacte de lecture se donne à déchiffrer. Le terme connote la volonté d'explorer les profondeurs de la matière, ce qui se traduit métaphoriquement par le désir de déchiffrer l'originel³⁸. Ce qu'Henry Bauchau recherche correspond à un enracinement de soi qui se révèle, sinon stable, du moins porteur d'un avenir meilleur : « [b]eaucoup plus tard, je me suis aperçu que c'est en creusant dans son passé qu'on ouvre la voie de son futur »³⁹.

Ce premier recueil élabore un jeu d'analogies qui permet de tresser « trois histoires de naissance : celle de la terre, celle du "je" et celle du poème »⁴⁰. En les éclairant réciproquement les unes les autres, *Géologie* aborde de manière indirecte les enjeux d'entrer dans la création littéraire par la poésie :

Pourquoi des vers, pourquoi la poésie plutôt que la prose ? [...]

³¹ « Les chars de Budapest », in *Poésie complète*, p. 47.

³² « Légende », *ibid.*, p. 148.

³³ « Deuxième exercice du matin », *ibid.*, p. 313.

³⁴ « La claire audience », *ibid.*, p. 183.

³⁵ « Le pont Marie », *ibid.*, p. 193.

³⁶ *L'Écriture à l'écoute*, p. 137.

³⁷ Géraldine HENRY, « De la praxis à la poesis : un imaginaire en continuité », *art. cit.*, p. 36.

³⁸ Voir Régis LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris, Honoré Champion, 2007, collection « Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée ».

³⁹ *L'écriture à l'écoute*, p. 20.

⁴⁰ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, Genève, Librairie Droz, 2003, collection « Histoire des idées et critiques littéraires », p. 59.

Il me semble aujourd'hui que je me suis tourné vers la poésie parce qu'elle vient de plus loin, d'une étendue plus profonde de l'histoire et de la préhistoire humaines. Parce qu'elle me reliait à des couches plus originelles de ma géologie personnelle.⁴¹

Cela concerne certes le désir de « remonter aux sources secrètes de la création »⁴², mais prioritairement la possibilité d'une élucidation personnelle. Pour le sujet lyrique, il s'agit en effet de « sonde[r] le silence »⁴³, de « sonde[r] la sève sous-bois »⁴⁴, c'est-à-dire de questionner tant le passé des origines mythiques (« [p]eut-être ai-je connu un grand bonheur là-haut / et dormi dans la cérémonie des branchages quand se faisait l'accouplement des eaux du ciel après l'hiver velu dans le tronc paternel »⁴⁵, où le symbolisme du féminin et du masculin qui fusionnent renvoie à la procréation, le point d'origine de l'existence) qu'au temps de l'enfance (« [o]ù sont les matins d'excellence, / l'enfant pieux portant son Dieu dans la gaieté / comme une odeur de foin, la cerise à l'oreille ? »⁴⁶). À cet égard, « Géologie » pose de façon programmatique une valorisation axiologique de l'antériorité, liée à la profondeur, selon une dynamique vectorielle dans laquelle « le bas est connoté positivement au détriment de la hauteur »⁴⁷. La profondeur est l'objet du désir en tant qu'elle se trouve investie de la puissance attractive de l'origine. Ainsi, l'escalier, qui constitue un motif clef, traduit le mouvement d'une descente dans les couches reculées du sujet, tant spatialement que temporellement⁴⁸ : « [l]'escalier descendait vers la ferme et les granges »⁴⁹ ; « [t]out le désir de l'ombre attirait l'escalier / d'un cœur lourd vers le bas »⁵⁰. Il se fait également métaphore de l'écriture, dès lors qu'elle s'assimile à un outil pour explorer et révéler l'intériorité.

Si l'« identité narrative »⁵¹ du sujet lyrique est celle d'un « géologue », c'est en raison d'une rêverie de la matière structurant l'imaginaire, qui invite en particulier à fouiller l'espace, à le creuser, de la même façon que la muraille de la Chine provoque le désir de conquérir son territoire – comme on le remarque chez Gengis Khan. À partir du moment où le recueil *Géologie* tresse l'anamnèse du « je » avec la mémoire de la terre, se dessine l'analogie entre le vécu et le langage par le biais de la métaphore de la « matière » – c'est-à-dire entre les « matières ingénues du cœur »⁵² et la « matière émotion »⁵³ de l'écriture poétique. Henry Bauchau décrit en effet l'acte créateur de la sorte : « [l]'esprit n'est plus orienté vers un but mais par le désir de s'enfoncer – et peut-être de se perdre – dans une matière. Matière verbale, matière d'images, de sons et de sens. Matière de l'écriture elle-même

⁴¹ L'Écriture à l'écoute, p. 20.

⁴² Régis LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 34.

⁴³ « Géologie », in *Poésie complète*, p. 14.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁷ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 43.

⁴⁸ Le poème « L'escalier bleu », qui ouvre significativement le recueil du même titre, pose d'emblée l'intrication entre l'espace, l'affectivité et le langage : « [l]es nœuds du cœur, les nœuds de l'âge et ceux des mots / tout noués sont encore à l'ancienne demeure », « L'escalier bleu », in *Poésie complète*, p. 65. L'image est reprise plus explicitement dans « La grande Troménie » : « [s]i tu suivais la courbe angoissée des étages et si tu descendais, flamme spirituelle / L'escalier de ta profondeur », « La grande Troménie », *ibid.*, p. 251. On peut lire aussi significativement dans *La Déchirure* : « [j]e pourrais dire, et je dis, que l'escalier avait deux volées. Olivier voulait toujours prendre celle qui monte et moi celle qui descend », Henry BAUCHAU, *La Déchirure* [1966], Arles, Actes Sud, 2003, p. 69.

⁴⁹ « L'escalier bleu », in *Poésie complète*, p. 65.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁵¹ Voir Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, op. cit.

⁵² « Les matières », in *Poésie complète*, p. 71.

⁵³ « Dans la poésie moderne, la matière des choses et des mots ne se laisse plus réduire au statut de matériau destiné à l'édification de l'œuvre et du sens : elle tend à s'imposer pour elle-même, dans toute son épaisseur et sa résistance à la signification », Michel COLLOT, *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, collection « Écritures », p. 53.

qui est toujours pour moi matière féminine »⁵⁴. L'ambiguïté sémantique du terme, entre son sens concret et son acception métaphorique, en fait un motif qui traverse l'ensemble de l'œuvre poétique : « [l]a profonde matière a fait d'étranges rêves / avec le feu »⁵⁵ ; « [e]n suivant tes veines bleues / dormant dans tes nids d'oiseaux / j'ai retrouvé les nœuds de l'ancienne matière »⁵⁶ ; « [e]lle est dans la matière commune / Elle est dans la matière d'étoile / et la signature du plaisir »⁵⁷. Ce motif se décline par ailleurs à travers un champ lexical de termes préférentiels, dont le « fer », la « pierre » et la « terre » sont parmi les plus fréquents, et aboutit à la mise au point d'un art poétique tel que l'expriment les vers : « [i]nstrument de Beauté première / Que l'art soit la forme et le sel / Où s'incarne le sang du ciel / Dans l'ivresse de la matière »⁵⁸.

Ce qui transparait est la recherche, dans le travail de la langue, d'un au-delà de la pure verbalité, insuffisante à l'égard des aspirations d'un homme à la recherche d'authenticité et qui ne peut se trouver, comme pour Yves Bonnefoy, que dans un retour à la « terre », c'est-à-dire à la « réalité rugueuse à étreindre »⁵⁹ évoquée par Rimbaud. Si la poésie d'Henry Bauchau s'assimile à « la langue de l'inconscient »⁶⁰, elle est également, et en contrepoint de cette dimension, une écriture de l'affectivité, de la « chair »⁶¹ selon la terminologie de Michel Henry ; c'est-à-dire une écriture intimement liée à la Vie affective à travers l'épaisseur matérielle propre au langage employé et qui traduit, aussi fidèlement que possible, l'expérience sensuelle du monde⁶². Dans cette perspective, les textes déploient une « poétique de l'oxymore »⁶³ afin de perturber le rapport conceptuel au monde et valoriser le *sentir*, lié au corps. Cela apparaît tant dans les titres de poèmes, comme « L'écriture du corps » et « Lecture du corps », que dans la convocation d'un imaginaire extrême-oriental, inscrit dès le premier recueil par le vers : « [o]n lit dans le Livre des Mutations »⁶⁴. Cette mention du *Yi-king*, qui constitue l'un des soubassements fondamentaux de la pensée philosophique asiatique, débouche sur un commandement que ne démentiraient ni la phénoménologie de l'incarnation de Michel Henry ni les maîtres d'arts martiaux : « [i]l n'y a rien de nécessaire / sauf être là, à chaque instant, de plus en plus »⁶⁵. Il s'agit de l'exigence d'une présence à soi, dans l'ici-maintenant, qui implique la qualification de l'être-au-monde charnel.

Ainsi s'éclaire, pour une part, la quête de l'originel de l'écrivain. Comme le souligne Marianne Froye, la célébration du corps dans les textes signifie « faire éclore l'origine de la parole pour peut-être tenter de se rapprocher de la parole originelle »⁶⁶. À partir du vers « [j]e me connais et je m'ignore dans cette lumière originelle où parfois, mais non fréquemment, je devine l'écriture antérieure qui brillait avant toutes les langues »⁶⁷, la *géologie* de l'auteur effectuée par le biais de la création poétique se confond avec la recherche d'une esthétique

⁵⁴ *L'Écriture à l'écoute*, p. 30.

⁵⁵ « Géologie », in *Poésie complète*, p. 16.

⁵⁶ « Temps natal », *ibid.*, p. 83.

⁵⁷ « La signature », *ibid.*, p. 168.

⁵⁸ « La Balance », *ibid.*, p. 56.

⁵⁹ Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1963, collection « Bibliothèque de la Pléiade », p. 243.

⁶⁰ Valérie CHEVASSUS, « Henry Bauchau entre psychanalyse et écriture : prêter l'oreille à la parole intérieure », *art. cit.*, p. 127.

⁶¹ Voir Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.

⁶² Voir l'analyse de Jean Leclercq dans son article : « L'art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », in *L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°2 : *Henry Bauchau et les arts*, Presses universitaires de Louvain, 2009.

⁶³ Voir l'analyse que développe Myriam WATTHEE-DELMOTTE dans son article : « L'écriture du désert chez Henry Bauchau », in Pierre HALÉN, Raymond MICHEL et Monique MICHEL (édité par), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, *op. cit.*, p. 112.

⁶⁴ « Géologie », in *Poésie complète*, p. 14.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Marianne FROYE, « Du corps du poète au corps poétique dans *Heureux les déliants* », in Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, *op. cit.*, p. 118.

⁶⁷ « L'écriture du corps », in *Poésie complète*, p. 149.

invitant à entrer dans un rapport antéprédicatif aux mots. En ce sens, la matière de l'intime, extraite par le travail d'exploration des profondeurs de soi, correspond au vécu charnel – qu'il soit celui de la rencontre du corps avec le monde ou d'ordre psychique. L'enjeu concerne le fait de pouvoir donner voix à l'*inentendu*, c'est-à-dire le savoir de l'affectivité qui tend à s'oublier en raison de sa parfaite coïncidence avec soi. Aussi l'indéchiffré qui fascine Henry Bauchau correspond-il à la Vie dans son auto-donation *pathétique* et immanente que décrit Michel Henry⁶⁸.

Il appert que la question de l'originel problématise l'intimité ; car, de façon paradoxale, ce qui est constitutif de l'être-au-monde est aussi ce qui peut faire l'objet du plus grand déni, de la plus grande mise à distance. La contradiction apparaît au sein de l'œuvre entre le double désir de dire l'intimité du sujet – ce qui est le plus à même de correspondre à soi – et la quête de l'originel – ce qui peut être le plus éloigné et le plus méconnu, et dont l'Orient constitue pour Bauchau une représentation privilégiée⁶⁹. Cette tension est constitutive du surgissement de l'Inconscient dont se nourrissent les poèmes, en ce qu'il est à la fois le lieu du plus intime par les désirs, rêves et fantasmes qui le composent, et l'ailleurs le plus irréductible en tant que pulsionnel dont le surgissement met le sujet en état de dépossession de soi. On comprend pourquoi la poésie de l'écrivain se donne à lire au premier abord comme « hermétique, pénétré[e] par l'obscurité de ce qu'[elle] désigne, fantasmagorique, poétique donc »⁷⁰, puisque pour le scripteur « capter les couleurs insensées, les sons célestes ou sauvages de l'imagination profonde » signifie se trouver « à la porte du délire »⁷¹, c'est-à-dire dans un rapport d'étrangeté de soi à soi.

Il faut alors considérer avec Philippe Lacoue-Labarthe l'intimité comme le lieu de l'étrangement, en ce qu'il s'y joue un hiatus : « [p]eut-être l'intimité – le “cœur” du même – est-elle toujours, en tant que la possibilité pour le même d'être lui-même et de s'ajouter en lui à lui-même, une [...] béance, la pure articulation – vide – du même »⁷². C'est en ce sens que l'on peut mesurer l'importance d'inscrire l'Orient pour Bauchau : celui-ci se fait le lieu d'une transfiguration d'éléments connus⁷³, si bien qu'évoquer cette culture renvoie métaphoriquement à la tension de l'intime avec lequel l'individu ne coïncide pas nécessairement.

2) Horizon de violence

L'intérêt pour l'originel que met en lumière le recueil *Géologie* est à entendre au sens propre d'un « intérêt pour ce qui précède l'histoire, c'est-à-dire le langage, la formulation, la pensée, pour ce qui n'a pas encore d'écriture pour s'exprimer et qui pourtant est déjà là et parle déjà »⁷⁴. À cet égard, la parole constitue un contre-

⁶⁸ « Oublieuse la vie l'est par nature en tant qu'immanence, laquelle expulse de soi insurmontablement l'*ek-stasis* et par suite toute forme de pensée possible », Michel HENRY, *Généalogie de la psychanalyse. Le commencement perdu*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, collection « Épiméthée ».

⁶⁹ On peut noter que cette analyse s'applique également à l'Afrique qui tient une place importante dans l'imaginaire de l'écrivain.

⁷⁰ Valérie CHEVASSUS, « Henry Bauchau entre psychanalyse et écriture : prêter l'oreille à la parole intérieure », *art. cit.*, p. 127.

⁷¹ *L'Écriture à l'écoute*, p. 155.

⁷² Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience* [1986], Paris, Christian Bourgeois, 1997, collection « Détroits », p. 81.

⁷³ « Pourquoi la Mongolie, la Chine, la Perse [...] sinon parce que ce sont des pays où je ne suis pas allé. Des pays où mon imaginaire n'est pas retenu, limité par ce que j'ai vu et entendu à l'âge adulte. [...] Je n'ai aucune peine à faire entrer la Chine, la Mongolie, les États-Unis dans mon Brabant wallon originel qui possédait, durant ma petite enfance, des dimensions et une profondeur sans limites », *L'Écriture à l'écoute*, pp. 38-39.

⁷⁴ Catherine MAYAUX, « La dictature du poème, ou le poème, cet inconnu. L'expérience poétique chez Henry Bauchau d'après ses journaux », in *Nu(e)*, n°35 : *Henry Bauchau*, Nice, 2007, p. 205.

pouvoir à l'encontre des cadres familial, éducatif et religieux qui ont marqué la jeunesse de l'auteur, et dont la transmission de valeurs, fondées sur le maintien d'un paraître conforme aux attentes, fait écran à l'épanouissement de l'être. L'œuvre littéraire permet en contrepartie « de mettre des mots sur un fiasco identitaire lié à l'histoire d'une filiation qui a donné lieu à la transmission d'un échec »⁷⁵, d'autant plus douloureusement vécu que cela a provoqué l'effondrement des certitudes et une errance intérieure, accompagnées d'une vie pleine de changements sur le plan professionnel et de difficultés financières.

De ce point de vue, ce que l'exploration des couches profondes du Moi fait émerger est un contenu affectif douloureux, qui a été dissimulé par une certaine éducation. Les premiers textes se trouvent à cet égard marqués par des tonalités sombres, dont l'indice majeur est l'emprunt à un imaginaire guerrier, d'emblée convoqué sur le plan titrologique : « les Vikings, les Mongols et autres chars de Budapest peuplent l'imaginaire poétique de recueils significativement intitulés *Caste des guerriers* ou *Tombeaux pour les archers* »⁷⁶. Sur le plan thématique, cet imaginaire représente un élément structurant qui participe à l'élaboration de l'« identité narrative » du sujet lyrique, puisqu'il est présent tout au long de l'œuvre, du premier recueil (« le cœur des vieux guerriers »⁷⁷, « vieux soldats harassés par la guerre »⁷⁸, « [q]uel souffle a fait ce cri de lances, de superbe ? »⁷⁹) jusqu'au plus tardif (« [l]es pauvres, labourés de guerres et de travaux »⁸⁰ ; « [p]euple des contradictions, souvent tenté par la bataille et l'esprit des samourais / Tu fus le pays des attaques soudaines, des victoires rapides »⁸¹ ; « [v]ous fûtes adorés, vous fûtes séparés / Par une longue épée invisible et présente »⁸²). Sa permanence se fonde, en plus de la fréquence du mot « guerre », sur l'évocation plurivoque des armes, tant archaïques et porteuses de valeurs chevaleresques (épée, glaive) que modernes et investies d'un indice d'horreur technologique (char, canon). Cette place privilégiée dans les textes contribue à créer un climat de combativité, même hors des scènes explicites de lutte, lequel rend ces images particulièrement actives.

L'importance de cet imaginaire s'éclaire en regard, d'une part, des récits de héros de la Première Guerre mondiale qui ont baigné l'enfance du poète⁸³ et, d'autre part, de son engagement dans les rangs de l'armée et dans la Résistance avant et durant la Seconde⁸⁴. Sa mise en scène s'inscrit dans un processus de reprises et de réécritures complexe, puisqu'il est présent dans les différents genres littéraires explorés (romans, journaux, théâtre), mais aussi en raison des multiples sources culturelles (nordiques, orientales) et historiques (antiques et

⁷⁵ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Oblitération et rémanence du religieux. L'« invention » de l'icône littéraire. (Sur *Le Boulevard périphérique* d'Henry Bauchau) », in Christian CHELEBOURG, David MARTENS et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 174.

⁷⁶ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Sens et contresens d'un imaginaire guerrier : l'œuvre d'Henry Bauchau », in Laurence VAN YPERSELE (textes réunis par), *Imaginaires de guerre. L'histoire entre mythe et réalité. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant/Presses universitaires de Louvain, 2001, collection « Transversalités », p. 451.

⁷⁷ « Géologie », in *poésie complète*, p. 15.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ « Architectures de louange », in *Tentatives de louange*, p. 21.

⁸¹ « Éloge de la nécessité », *ibid.*, p. 38.

⁸² « Légendaire », *ibid.*, p. 52.

⁸³ « [...] d'une part, dans le cercle familial, les figures militaires faisaient l'objet d'une parole héroïsante unanime. D'autre part, son initiation à la lecture s'est opérée par le biais des romans d'aventures et il n'hésite guère à dire que « cette façon d'aimer la littérature et le récit d'abord 'pour l'histoire' est demeurée la [s]ienne » », Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « La guerre et le bris de la loi. La question de l'autorité chez Jouve et Bauchau », in Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Jacques POIRIER (sous la direction de), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2006, collection « Écritures », p. 24.

⁸⁴ « [...] il se pourrait aussi que la passion d'Henry Bauchau pour les chevaux, qui s'est épanouie entre autres au cours du service militaire, soit pour quelque chose dans son admiration à l'égard des chevaliers et autres figures équestres de prestige », *idem.*

contemporaines) dans lesquelles puise Bauchau⁸⁵. Il ne s'agira donc pas d'en épuiser les possibles, mais de l'éclairer spécifiquement à partir de son intérêt pour la corporalité et pour la culture extrême-orientale.

Cette configuration d'imaginaires guerriers ouvre la possibilité de penser, sur le plan thématique, le rapprochement de l'écriture poétique avec la pratique d'un *budo*⁸⁶. On voit se profiler une similitude sur le plan axiologique et affectif, dès lors qu'on considère la fonction pragmatique originelle des arts martiaux – qui consiste à prendre l'ascendant sur tout type d'adversaire en blessant, en mutilant, voire en tuant rapidement – loin de leur aspect spectaculaire et chorégraphique, propre à la réception des Occidentaux non initiés à l'expérience du combat comme l'a pu l'être l'écrivain. On peut postuler à cet égard que sa formation militaire et sa lecture du traité de Sun Tzu sur l'art de la guerre⁸⁷ lui permettent une appréhension intuitivement plus juste de leur identité que ce qu'en donne les représentations usuelles, bien qu'il n'en ait pratiqués *de facto* aucun.

Ce qui marque dans les poèmes est la fascination qu'exercent les figures de conquérants et non l'historicité des événements : « Henry Bauchau insiste moins sur leurs faits et gestes que sur l'aura de prestige que ceux-ci leur ont value »⁸⁸. En particulier, la figure de Gengis Khan est emblématique puisqu'elle convoque la tradition terriblement efficace des arts de combat orientaux, dont la puissance dévastatrice est capable de conquérir la Chine civilisée dont rêve l'écrivain. Ainsi, l'Asie constitue, pour une part non négligeable, un réservoir d'exploits guerriers qui fait écho à son goût pour les gestes héroïques à caractère mythique. Cela se traduit par l'association des figures de combattants avec les éléments caractéristiques du « Régime Diurne » des imaginaires, selon la typologie établie par Gilbert Durand⁸⁹, telle que l'analyse Géraldine Henry :

En témoignent la figure de l'archer, dont « le but est toujours l'ascension », et le désir de « tenter l'assaut du ciel », évoqué par les « mâles » qui se réclament de Prométhée (*Prométhée*). [...] Quant à l'archétype de la lumière, [...], il se retrouve dans certaines dénominations des guerriers – appelés « père du Jour », « convives de la lumière » (*L'arbre de Gengis Khan*) ou simplement « soleils » (*Les pleureuses*).⁹⁰

Cette vision est héritée des lectures d'enfance, nourrie entre autres des légendes arthuriennes et de romans d'aventures. Cependant, au-delà de ce qui constitue une « forme de bovarisme [*sic*] lié à l'enfance »⁹¹, l'inscription de la guerre participe du pouvoir évocateur du langage poétique. Ses éléments sont intériorisés dans

⁸⁵ Plusieurs travaux sur ce sujet ont déjà vu le jour ; voir Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit. ; Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Sens et contresens d'un imaginaire guerrier : l'œuvre d'Henry Bauchau », art. cit. ; Jérémy LAMBERT, « Le récit mythique dans *Géologie* : l'émergence d'une parole-trace », in *L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°4 : *Henry Bauchau en traduction*, Presses universitaires de Louvain, 2012, pp. 149-159 ; Andrea PESARESI, « La figure du chef guerrier dans l'œuvre d'Henry Bauchau », in Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Jacques POIRIER (sous la direction de), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, op. cit. ; Géraldine HENRY, « 1950-1957 : les écrits du désastre. L'imaginaire guerrier dans les premiers écrits poétiques d'Henry Bauchau », in Pierre HALEN, Raymond MICHEL et Monique MICHEL (édité par), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, op. cit.

⁸⁶ Elle n'est évidemment pas réductible à la seule question des rapports entre création littéraire et pratique d'un art martial. Pour une autre lecture des imaginaires guerriers poétiques d'Henry Bauchau, voir en particulier : Jérémy LAMBERT, « Le récit mythique dans *Géologie* : l'émergence d'une parole-trace », art. cit.

⁸⁷ Sun T'ZU, *L'art de la guerre* [1963], traduit de l'anglais par Francis WANG, Paris, Flammarion, 1972, collection « Textes politiques ». L'ouvrage appartient à la bibliothèque personnelle de Bauchau, archivé au fonds de l'Université catholique de Louvain, et se révèle annoté à de nombreux endroits de sa main.

⁸⁸ « En un mot, l'écrivain puise moins aux sources historiques que dans le fond mythique que celles-ci ont alimenté ; il avoue avoir le goût des héros, le besoin des “grandes personnes” comme il les nomme par dérision », Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Sens et contresens d'un imaginaire guerrier : l'œuvre d'Henry Bauchau », art. cit., pp. 451-452.

⁸⁹ Voir Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* [1979], Paris, Dunod, 2008, collection « Psycho Sup ».

⁹⁰ Géraldine HENRY, « 1950-1957 : les écrits du désastre. L'imaginaire guerrier dans les premiers écrits poétiques d'Henry Bauchau », art. cit., p. 65.

⁹¹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « La guerre et le bris de la loi. La question de l'autorité chez Jouve et Bauchau », art. cit., p. 24.

la matière lyrique par le biais de greffes surprenantes sur d'autres motifs : « artillerie de soleils »⁹² ; « [l]'épée dans un ciel sans mensonge / Armée de la couleur du pain »⁹³ ; « la nativité des couleurs sur les armures, sur les lances et le cheval bleu de la terre »⁹⁴. Il est significatif que cette thématique se déploie par des procédés stylistiques qui font prévaloir une affectivité douloureuse et répulsive : protéiforme, elle se décline, au-delà de son évocation explicite, sous le schème générique de la violence et investit par contamination d'autres champs sémantiques. Par exemple, le poème « L'épouse d'Azraël » souligne la proximité entre l'acte amoureux et la conquête brutale du corps féminin, proche du viol : « [t]u veux que je vienne à nouveau dans la chambre d'écume / Tu veux que je m'ouvre encor sous le soc et que roulant dans ta moisson, je vocifère ! »⁹⁵. Le tranchant des instruments agraires, connotant les valeurs diaïrétiques des armes, est aussi un symbole phallique qui signifie les désirs de possession, capables de métamorphoser la rencontre amoureuse en lutte des corps. On retrouve également la confrontation du masculin et du féminin dans le poème « Les feux verts » : « [l]a liberté s'est durcie dans la contrainte. / Elle a saigné tout son feu rouge et les moteurs / Lancent dans les feux verts son peuple en érection »⁹⁶.

En particulier, la dilution de la thématique guerrière repose sur le choix d'utiliser préférentiellement des termes génériques, afin de permettre un plus libre investissement de l'imaginaire du lecteur : le poète préfère le retour fréquent des mêmes termes à la variété lexicale, de façon à dessiner sa propre cartographie affective. On peut ainsi relever l'isotopie de la blessure, liée au « sang » qui symbolise l'effraction du corps (« [m]arqués de l'acte impur et du sang de la Bête / Ces terribles épis des moissons violentes »⁹⁷ ; « [l]a nuit dans les bras des pleureuses d'hommes / On entend gémir le sang meurtrier »⁹⁸) ainsi qu'à la douleur et sa manifestation par le cri (« [c]ar la douleur travaille / aussi les monts »⁹⁹, « [q]uel souffle a fait ce cri de lances, de superbe ? »¹⁰⁰) ; l'isotopie du métal également, qui évoque la lame des épées (« [u]n amour aussi pur que le fer et le sang, que la mort dans les yeux insoumis du matin »¹⁰¹). Il émerge le fait que le sujet lyrique se trouve témoin de la violence tant de façon extérieure, par la figuration de soldats ou d'événements historiques (« les chars de novembre roulent sans fin vers la connaissance de la douleur »¹⁰² ; « je revois les deux tours / le don sauvage / du malheur. / Les évidentes, les performantes / les innocentes tours châtrées / blasphémées / de l'orgueil aboli »¹⁰³), que de façon intérieure (« [j]e dispense la vie si les mots sont des actes / mais leur ambiguïté brûlante me déchire. / J'aime qui me dévore, je brûle, je suis cendres »¹⁰⁴ ; « [e]lle se débat, elle se bat, tu as des tranchées dans le ventre »¹⁰⁵).

Cette poétique s'appuie sur la réactualisation de certains mots grâce à des liaisons syntaxiques inattendues qui en révèlent la force, effacée sous la patine de leur usage quotidien. Ces déplacements sémantiques amplifient, dans le tissu du langage, l'agressivité vécue par le sujet lyrique, comme le révèlent ces vers : « [a]ux

⁹² « Géologie », in *Poésie complète*, p. 16.

⁹³ « La tour », *ibid.*, p. 131.

⁹⁴ « Les inscriptions », *ibid.*, p. 165.

⁹⁵ « Épouse d'Azraël », *ibid.*, p. 48.

⁹⁶ « Les feux verts », *ibid.*, p. 49.

⁹⁷ « Enfants », *ibid.*, p. 24.

⁹⁸ « Les pleureuses », *ibid.*, p. 26.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰¹ « Mélopée viking », *ibid.*, p. 23.

¹⁰² « Les chars de Budapest », *ibid.*, p. 47.

¹⁰³ « Petite suite au 11 septembre 2001 », *ibid.*, p. 343.

¹⁰⁴ « Géologie », *ibid.*, p. 18.

¹⁰⁵ « La sourde oreille ou le rêve de Freud », *ibid.*, p. 223.

lieux sévères du silence / Que les vents fassent mon tombeau / Brûlez mon corps, brisez mes os / Que je demeure en violence »¹⁰⁶. L'écriture des premiers textes se donne ainsi sur le mode d'une épreuve *pathétique* frappante. Leur « matière-émotion » décrit moins qu'elle n'inscrit la rugosité du réel.

En regard de ces éléments, on comprend pourquoi Bauchau affirme que le vers « [q]ue je demeure en violence » constitue « la devise de l'énigmatique blason de [s]a vie »¹⁰⁷. Son œuvre médite profondément la violence, de sorte qu'elle constitue une tonalité fondamentale des textes. Non réductible à la seule question des imaginaires guerriers, elle est également traduite par le morcellement du corps qui provoque un effet d'empathie répulsif envers la chair déchirée, dont l'effet percutant induit un investissement émotionnel d'autant plus fort : « [l]es soleils éteints des corps mutilés »¹⁰⁸, « [q]uel amour fera violence / À ta raison décapitée »¹⁰⁹ ; ainsi que par le motif de ce qui inflige des blessures douloureuses et violentes, dont la morsure : « l'obscur mâchoire de Saturne, qui broie, qui brise et qui propulse »¹¹⁰ ; « cette antique machine à mordre »¹¹¹ ; mais aussi avec le vocabulaire de la peccabilité : « les crimes de la lumière »¹¹² ; « profanant son église »¹¹³, lié à la psychanalyse qui a souligné la culpabilité attachée au domaine de la sexualité.

Toutefois, comme le montre Myriam Watthee-Delmotte, l'Asie mongole figure la tendance à la « destruction absolue que l'inspiration poétique met en œuvre sans qu'Henry Bauchau n'en explore encore totalement les possibles »¹¹⁴ – ce que traduit en particulier la figure de Gengis Khan. Si historiquement il serait difficile d'associer Gengis Khan à un combattant légendaire des arts martiaux, l'œuvre invite à opérer ce rapprochement. Ce personnage incarne le dévouement des forces inconscientes, de la même façon que ce qui marque l'écrivain thérapeute dans les arts martiaux est l'expression d'une puissance surhumaine, liée au déploiement de l'énergie vitale (*ki* pour les Japonais ou *chi* pour les Chinois) qu'il lie au pulsionnel. L'épisode du tir de Maître Awa dans l'obscurité, tiré du livre d'Eugen Herrigel : *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*¹¹⁵ et repris dans la pièce *Gengis Khan* ainsi que le roman *Antigone*, illustre explicitement les pouvoirs exceptionnels des maîtres. Bauchau écrit lui-même : « [l]a force [...] ressentie dans la posture dite Seisa vient sans doute de l'inconscient auquel les arts martiaux me semblent faire appel sans le savoir »¹¹⁶. Aussi son intérêt pour ces disciplines guerrières est-il lié à la liberté qu'elles offrent de donner un exécutoire ritualisé à la violence qui puisse la canaliser – bien qu'il n'ait pas eu lui-même l'occasion de les expérimenter¹¹⁷.

¹⁰⁶ « L'archer », *ibid.*, p. 34.

¹⁰⁷ *L'Écriture à l'écoute*, p. 34.

¹⁰⁸ « Les pleureuses », in *Poésie complète*, p. 26.

¹⁰⁹ « La Balance », *ibid.*, p. 56.

¹¹⁰ « L'arbre de Gengis Khan », *ibid.*, p. 36.

¹¹¹ « Prométhée », *ibid.*, p. 50.

¹¹² « Les chars de Budapest », *ibid.*, p. 47.

¹¹³ « L'escalier bleu », *ibid.*, p. 68.

¹¹⁴ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau, op. cit.*, p. 23.

¹¹⁵ Voir Eugen HERRIGEL, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* [1953], traduit de l'allemand par Bungaku HAKUSHI, Paris, Dervy-Livres, 1970, collection « Mystiques et Religions ». Ce livre appartient par ailleurs à la bibliothèque de l'écrivain.

¹¹⁶ Mail personnel d'Henry Bauchau daté du 21 mai 2009. Il fait suite à un échange sur les pouvoirs déployés dans les arts martiaux – la posture « *seiza* » correspond à la façon traditionnelle de se tenir sur les genoux durant un cours.

¹¹⁷ « [...] je ne les ai jamais pratiqués et je le regrette. Mais j'étais entouré de gens qui les ont pratiqués activement et je conçois toute leur importance », mail personnel d'Henry Bauchau daté du 25 novembre 2008. Voir à ce sujet : Myriam WATTHEE-DELMOTTE (études réunies par), *La violence : représentations et ritualisations*, Paris, L'Harmattan, 2002, collection « Structures et pouvoirs des imaginaires ».

3) Enjeux d'une parole poétique

Alors qu'il est tentant, à partir de la « géologie » intérieure qu'opère Henry Bauchau, d'associer son travail poétique à l'élaboration d'un discours égocentré, l'écriture de soi qu'il élabore révèle au contraire la négociation sans cesse reprise d'une ouverture à l'autre. Au-delà du fait que, selon Dominique Maingueneau, toute énonciation, « même produite sans la présence d'un destinataire, est en fait prise dans une *interactivité* constitutive »¹¹⁸, il s'agit de faire droit au principe, essentiel pour l'écrivain, que :

[...] si le « moi » devenu « sujet-en-poème » augmente sa vitalité, sa *puissance* de vivre, cette puissance ne s'exerce qu'en relation *avec* autrui, à l'intérieur de la communauté humaine. Elle ne doit pas être confondue avec le pouvoir qu'on exerce *sur* autrui, avec toute imposition de violence, réelle ou symbolique.¹¹⁹

À partir du témoignage de soi, les poèmes instaurent une relation de complicité en impliquant le lecteur de façon phatique. Les multiples questions dans les textes interpellent et suscitent une participation à une forme d'échange espéré, bien que non réciproque en regard de la distance spatio-temporelle qui peut les séparer :

Les poèmes de Bauchau traduisent [...] un désir récurrent d'établir le dialogue. Conative en ce qu'elle invoque ou sollicite l'intervention de l'Autre, l'interpellation du « je » se fait volontiers interrogative (« Tout est question »), car elle attend de l'interlocuteur une réaction, une collaboration [...].¹²⁰

Ce procédé redouble la dimension énigmatique de l'écriture qui, par le choix de préserver l'opacité de certaines associations intuitives, ne cesse d'interroger le lecteur sur le sens des mots.

Loin d'être réductible à la seule poursuite de l'analyse du Moi pour un bénéfice personnel, l'œuvre se trouve sous-tendue par l'inquiétude éthique de son propre partage et le pari, tenté dans le langage, d'instaurer un espace dialogique – qui seul confère du sens à l'acte d'écriture. Par la publication, l'écrivain opère un don de l'œuvre et expérimente « un passage à l'autre, inconditionnel »¹²¹. On est alors conduit à concevoir la notion d'« intime » au sens où l'entend François Jullien de ce qui, par l'expérience du plus intérieur à soi, se fait corollairement ouverture à l'autre :

« Intime », d'un sens à l'autre, accomplit ce renversement : que ce qui est le plus intérieur – parce qu'il est le plus intérieur, porte l'intérieur à sa limite – est ce qui par là même suscite une ouverture à l'Autre ; donc ce qui fait tomber la séparation, provoque la pénétration.¹²²

Cette dialectique du « dedans » et du « dehors » qu'analyse le philosophe se traduit ici par l'effort d'articuler territoire de l'intime et espace public¹²³, d'ordre *extime*.

¹¹⁸ « [...] il y a des œuvres littéraires non parce que la littérature serait hors de toute interaction, mais parce qu'elle est une impossible conversation et qu'elle joue de cette impossibilité », Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., pp. 32-33.

¹¹⁹ Jasmine GETZ, « Introduction », in Jasmine GETZ (textes réunis par), *La Revue des Sciences Humaines*, n°286 : *Poésie, esthétique et éthique*, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2007, p. 15.

¹²⁰ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit., p. 93.

¹²¹ Mireille CALLE-GRUBER, *Jacques Derrida, la distance généreuse*, Paris, La Différence, 2009, p. 10.

¹²² François JULLIEN, *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, Paris, Bernard Grasset, 2013, p. 26. « C'est ainsi qu'être intime, c'est partager un même espace intérieur », *ibid.*, p. 30.

¹²³ Les termes sont empruntés à la journée d'étude intitulée *Du territoire intime à l'espace public*, faite à Louvain-la-Neuve dans le cadre de

Pour reprendre l'analyse de Geneviève Henrot-Sostero, cela se traduit par un double mouvement : si l'œuvre participe d'un « mouvement de *signification* » qui élargit le propos poétique de l'individuel à l'universel, à contre-courant s'exerce un « mouvement d'*expression* de l'universel à l'individuel »¹²⁴. D'une part, traduire dans le langage verbal les profondeurs de l'intériorité dans ce qu'elles ont de crypté pour la conscience revient à donner en partage une matière éminemment subjective pour la rendre signifiante au sein d'une « communauté interprétative »¹²⁵. D'autre part, le choix de l'expression poétique maintient une irréductible opacité qui privilégie le rapport affectif, antéprédicatif, aux mots. Ainsi, l'inscription d'un horizon de violence à la fois révèle l'intériorité du scripteur et, plus profondément, touche au « souffrir » *pathétique* de la Vie :

Des êtres incarnés sont des êtres souffrants, traversés par le désir et la crainte, ressentant toute la série des impressions liées à la chair parce que constitutives de sa substance – une substance impressionnelle donc, commençant et finissant avec ce qu'elle éprouve.¹²⁶

Cette dialectique invite à considérer la démarche d'Henry Bauchau sous l'angle du *juste* ; soit ce qui est ajusté à soi et implique une écriture comme « quête tâtonnante et obstinée d'une parole vraie »¹²⁷ ; ce qu'il énonce en ces termes : « c'est dans mon corps, mes épaules, parfois mes mains que je ressens si une phrase est juste et si dans le mouvement de ce que j'écris je suis dans ma vérité ou pas »¹²⁸. À l'opposé des postures de distanciation par lesquelles certains poètes contemporains refusent d'être assimilés au « je » de leurs textes, la parole de l'auteur se conçoit ici comme « une écriture de l'âme »¹²⁹, selon l'expression de Peter Szendy et Laura Odello. Ainsi, l'entreprise bauchalienne se révèle soumise aux principes d'une *esthétique*, c'est-à-dire d'une esthétique informée par une éthique énonciative qui répond à l'horizon d'attente de lecteurs en quête d'intériorité. D'un point de vue discursif, cela suppose que l'écriture œuvre « à une coïncidence toujours plus exacte de l'énonciation et du vécu qu'elle se charge d'énoncer »¹³⁰. On est dès lors renvoyé à la question de la scène énonciative – liée à un « inscripteur »¹³¹ – qu'institue tout projet littéraire, s'il est vrai qu'elle rend, en retour, l'œuvre possible :

L'œuvre, à travers le monde qu'elle configure dans son texte, réfléchit en les légitimant les conditions de sa propre activité énonciative. [...] L'institution discursive est le mouvement par lequel passent l'un dans l'autre, pour s'étayer, l'œuvre et ses conditions d'énonciation.¹³²

Cela éclaire pour une part le choix du lyrisme pour entrer dans la création littéraire, si l'on s'accorde avec Dominique Combe à reconnaître que le sujet lyrique s'identifie, imaginativement, à la personne de l'auteur¹³³.

l'exposition sur Henry Bauchau : *L'écrivain passeur de frontières*, organisée par Isabelle Vanquaethem.

¹²⁴ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit., p. 77.

¹²⁵ Voir Stanley FISH, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives* [1980], traduit de l'anglais par Étienne DOBENESQUE, Paris, Les prairies ordinaires, 2007, collection « Penser/croiser » ; Jean BELLEMIN-NOËL, *Vers l'inconscient du texte* [1979], Paris, Presses universitaires de France, 1996, collection « Quadrige ».

¹²⁶ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., p. 9.

¹²⁷ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau*, op. cit., p. 63.

¹²⁸ Henry BAUCHAU, *Passage de la Bonne-Graine. Journal (1997-2001)*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 27.

¹²⁹ Peter SZENDY et Laura ODELLO, « Antriloquies. Voix déviées dans la caverne », in Marie-Pascale HUGLO, Serge CARDINAL et Sarah ROCHEVILLE (textes réunis par), *La Revue des Sciences Humaines*, n°288 : *Les espaces de la voix*, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2007, p. 25.

¹³⁰ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit., p. 77.

¹³¹ L'inscripteur est « à la fois énonciateur d'un texte particulier et [...] le ministre de l'Institution littéraire qui donne sens aux contrats impliqués par les scènes génériques et s'en porte garant », Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 108.

¹³² *Ibid.*, p. 42.

L'inscription d'une « parole » singulière et identifiable débouche stylistiquement sur la nécessité de se détourner du *logos* pour développer une « forme de parole intérieure, qui passe par le corps autant que par l'esprit »¹³⁴. Il s'agit de rechercher, par-delà la langue, une expression qui coïncide au surgissement épiphanique d'un « son de voix » que le poète reconnaît comme le sien¹³⁵ :

Le pauvre et véridique instrument de la poésie, son outil d'allégresse, est la voix nue. Rien que la voix, mais dans toute son étendue, comme nous le font encore entendre les poètes arabes. La voix, car la poésie n'est pas faite pour être lue des yeux mais entendue.¹³⁶

Ce qui rend compte de la vocalité des textes est en particulier le rythme, comme l'évoque Bauchau lui-même, qui, après avoir laissé « se manifester ce qui vient » dans sa première version, « donne la première place aux mots et aux rythmes »¹³⁷ dans les versions ultérieures. Cela éclaire l'hermétisme, involontaire selon ses dires, de son écriture, dès lors que le travail de condensation syntaxique et d'élagage des connecteurs logiques manifeste la prééminence du rythme sur l'édification du discours rationnel¹³⁸. Comme le souligne Henri Meschonnic, « [c]'est sans doute parce que le corps est plus engagé dans le langage quand le rythme y joue un rôle plus grand, que la poésie est ce mode de signifier qui parle le plus, et qui transforme, surtout, le plus, les modes de signifier »¹³⁹.

De façon concrète, la primauté du rythme correspond à l'expression de la « respiration » : « [l]a voix, non la respiration, est la matière de l'oralité. La voix est ce qui disparaît dans l'écrit, pas la respiration »¹⁴⁰. Elle se matérialise dans et par la versification – soit l'équilibre formel entre les signes et le blanc de la page –, puisque le rythme « met de la vision dans l'audition, continuant les catégories l'une dans l'autre dans son activité subjective »¹⁴¹. L'évolution des poèmes révèle en particulier un passage des formes épiques à d'autres plus resserrées ; soit le passage de textes où l'amplitude des vers mime « les flux et reflux du poème calqué sur le souffle du poète »¹⁴² à des textes qui manifestent, non le raccourcissement du souffle, mais l'apaisement du sujet lyrique. L'abandon des contraintes formelles classiques qui caractérisent les premiers textes – l'alexandrin avec césure à l'hémistiche dans *Géologie*, ainsi que de fréquents décasyllabes et octosyllabes – et synonymes d'une technicité laborieuse, manifeste une libération de la respiration en préférant des formes impaires, des dissonances, dont l'équilibre repose sur l'écoute de rythmes archaïques, de type dionysiaque.

L'ensemble de ces éléments – la « subordination de l'oratoire au respiratoire, de la représentation à l'action, du concept à l'attitude, du mouvement de l'idée à celui du corps »¹⁴³ – inscrivent la poésie de Bauchau

¹³³ « [...] la genèse du sujet lyrique est inséparable de la question des rapports entre la littérature et la biographie, et du problème de la "référentialité" de l'œuvre littéraire », Dominique COMBE, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », *art. cit.*, p. 50.

¹³⁴ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 117.

¹³⁵ « Je me sens guidé par un rythme d'abord confus mais auquel je dois me conforter, par un son de voix que je reconnais peu à peu pour le mien lorsque j'ai la fermeté suffisante pour l'attendre et pour l'écouter », Henry BAUCHAU, « Dépendance amoureuse du poème », in *Poésie complète*, p. 7. Voir aussi : Roland BARTHES, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, collection « Points. Essais ».

¹³⁶ *L'Écriture à l'écoute*, p. 43.

¹³⁷ Henry BAUCHAU, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Arles, Actes Sud, 1999, pp. 230-231.

¹³⁸ Voir Geneviève HENROT, « "Mélopée Viking". Récit, prophétie, allégorie », in *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n°42 : *Henry Bauchau. Voix et vocation de l'écriture*, Éditions Olschki, 2002, p. 55.

¹³⁹ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982, p. 655.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 660.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 299. Voir l'analyse détaillée de Geneviève Henrot-Sostero dans son ouvrage : *Henry Bauchau poète. Dans le vertige du seuil*, *op. cit.*

¹⁴² Marianne FROYE, « Du corps du poète au corps poétique dans *Heureux les déliants* », *art. cit.*, p. 117.

¹⁴³ Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, collection « Poétique », p. 34.

dans la filiation de la tradition orale. L'enjeu concerne une dimension énonciative pleinement « incarnée », capable de susciter l'adhésion à sa parole. En s'inscrivant dans cette tradition, les poèmes invitent à entrer dans une approche sensorielle qui passe par l'écoute autant que par la vision, de façon à réduire imaginativement la distance – tant spatiale que temporelle – qui peut séparer le sujet de réception du scripteur. Comme le montre Johanne Villeneuve, « chaque prestation orale [...] enjoint l'auditoire à l'expérience toujours unique de la présence », à l'origine du pouvoir de la « vocalité à produire le monde »¹⁴⁴.

À cet égard, bien que les poèmes se tournent vers l'originel, le temps textuel se révèle « aimanté » par le présent – ce que traduit, pour une part, l'expression énigmatique de « la mémoire de mon futur »¹⁴⁵. Celle-ci traduit la tension structurelle entre ce que Michel Collot nomme un « horizon rétentionnel » – la mémoire, liée à l'originel – et un « horizon protentionnel »¹⁴⁶ – le futur du poème à venir et de son sens. Or, cette tension ne s'énonce, dans sa conjonction oxymorique, qu'à partir d'un sujet ancré dans l'ici-maintenant : « [t]el est le paradoxe du présent : point de passage entre les horizons protentionnels et rétentionnels, il ne fait jamais que passer. Le “maintenant” tient dans sa main le passé et l'avenir, mais il se soustrait à nos prises »¹⁴⁷. Par corollaire, la parole construit un *ethos* qui déborde la figure du sujet lyrique et se fonde sur une coïncidence entre parole et intériorité – au sens où la justesse du *dire* se fait le signe d'une justesse de l'*être*. En ce sens, Bauchau se range parmi les auteurs qui :

[...] tentent de mettre en *harmonie*, « formes du langage » et « formes de vie », *leurs* formes de vie, par un perpétuel *ajustement* de leur parole dans la langue, *avec* la langue, *contre* la langue (contre la stéréotypie, les préjugés de langue et d'existence).¹⁴⁸

II Présence de l'indicible

À partir des éléments précédents, il apparaît que l'œuvre opère une « boucle textuelle », au sens que lui attribue Dominique Maingueneau :

L'œuvre se légitime en traçant une boucle, donnant à voir au lecteur un monde tel qu'il appelle la scénographie même qui le pose, et nulle autre : à travers ce qu'elle dit, le monde qu'elle représente, il lui faut justifier tacitement cette scénographie qu'elle impose d'entrée.¹⁴⁹

Si l'expression de l'intime pour Henry Bauchau coïncide avec le *dire* de l'affectivité, celle-ci se donne à lire grâce à l'inscription du corps au sein du langage poétique – ce dont le « son de voix juste » constitue une trace indicative. Ainsi coïncide l'*ethos* du sujet lyrique avec celui du scripteur, au fondement de sa posture de sincérité ; d'autant

¹⁴⁴ Johanne VILLENEUVE, « L'enchantement ou ce que l'image doit à la voix. D'après le témoignage de Filip Müller », in Marie-Pascale HUGLO, Serge CARDINAL et Sarah ROCHEVILLE (textes réunis par), *La Revue des Sciences Humaines*, n°288 : *Les espaces de la voix*, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹⁴⁵ « La mémoire de mon futur », in *Poésie complète*, p. 274.

¹⁴⁶ Voir Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon* [1989], Paris, Presses universitaires de France, 2005, collection « Écritures ».

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴⁸ Jasmine GETZ, « Introduction », *art. cit.*, p. 18.

¹⁴⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 193.

que l'*ethos* « récuse toute coupure entre le texte et le corps, mais aussi entre le monde représenté et l'énonciation qui le porte »¹⁵⁰. Cette notion renvoie à un « garant » dont l'énonciation (la voix) légitime la manière de dire par son propre énoncé (l'expression de la subjectivité).

En ce sens, les propriétés émotionnelles de l'énonciation participent de la même « matière que le monde qu'elle représente »¹⁵¹. Or, pour la phénoménologie de la Vie, le langage se trouve nanti de l'indigence de ne pouvoir rendre compte de la réalité affective prédiquée¹⁵² – ce dont Henry Bauchau est lui-même conscient : « [i]l y a une vision qui préexiste et vers laquelle nous ne pouvons faire plus que d'aller pour parvenir ensuite à une approximation en mots »¹⁵³. Fonder la création littéraire sur le passage de l'intime à l'*extime* se révèle problématique, puisque l'intériorité affective se conçoit comme intraduisible – littéralement *indicible*¹⁵⁴. La question se pose dès lors de savoir de quoi l'écriture témoigne vraiment.

Celle-ci ne cesse de pointer vers un horizon, c'est-à-dire un point de fuite qui assigne au langage une situation d'impuissance et de déprise nécessaire. On comprend que le recours à l'Inconscient et la présence de l'Orient participent d'une même stratégie de signifier l'au-delà des mots ; car désigner de telles instances, selon Jacques Poirier, « c'est à la fois nommer et pointer une impossibilité puisqu'un tel terme désigne par la négative, et dit ce que l'objet n'est pas »¹⁵⁵. L'Asie, dans l'imaginaire de l'écrivain, constitue en ce sens moins une représentation d'une réalité exotique qu'un symbole de l'altérité portée en soi. Par extension, l'expression « Chine intérieure » désigne, d'une part, la relation d'intimité imaginaire avec cette culture, dès lors que l'écrivain se réapproprie et configure son propre Orient – sachant qu'il n'y est jamais allé – et, d'autre part, la relation de non concordance à soi de sa propre intimité.

1) Exprimer la déchirure

Henry Bauchau reconnaît que, de façon privilégiée, « certains indicibles peuvent s'exprimer par le corps : la danse, les sports, la sexualité »¹⁵⁶. Aussi l'un des enjeux de son travail concerne-t-il le développement d'une écriture du corps, c'est-à-dire une poétique qui manifeste l'inscription corporelle du sujet. La psychanalyse a par ailleurs montré que l'indicible se lie intimement à la « chair » du sujet et se révèle sous forme de symptômes physiques qui traduisent la violence du non-dit¹⁵⁷. Concrètement, cela se traduit par l'analogie entre corps et textualité à partir du chiasme poésie du corps/corps poétique que mettent en avant des poèmes significativement

¹⁵⁰ Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 143.

¹⁵¹ *Idem*.

¹⁵² « Toute parole humaine fait de même, n'offrant ce qu'elle nomme que dans une pseudo-présence, en sorte que la chose nommée, aussi longtemps qu'elle n'existe que dans cette nomination et par elle, n'existe pas réellement », Michel HENRY, « Phénoménologie matérielle et langage (ou pathos et langage) », in *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du politique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, collection « Épiméthée », pp. 332-333.

¹⁵³ Commentaire d'Henry Bauchau à la suite de l'article de Marie-Claire Boons, « Henry Bauchau, le rêveur, le poète », *art. cit.*, p. 43.

¹⁵⁴ « [...] l'écriture du poème procède d'une expérience poétique du monde liée à un inconnu originel, à une approche éruptive de l'indicible une fois ou parfois frôlé et qui suscite le désir quasiment amoureux d'accéder à la parole », Catherine MAYAUX, « La dictature du poème, ou le poème, cet inconnu. L'expérience poétique chez Henry Bauchau d'après ses journaux », *art. cit.*, p. 203. Voir à ce sujet : Lauriane SABLE (sous la direction de), *Interférences littéraires*, nouvelles série, n°4 : *Indicible et littérature*, 2010, <http://www.uclouvain.be/sites/interferences>.

¹⁵⁵ Jacques POIRIER, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000). Maux croisés*, Paris, L'Harmattan, 2001, collection « L'œuvre et la psyché », p. 110.

¹⁵⁶ Henry BAUCHAU, « Entretien avec Myriam Watthee-Delmotte », in *Nu(e)*, n°35 : *Henry Bauchau, op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁷ Voir Didier ANZIEU, *Le Moi-Peau* [1987], Paris, Dunod, 1995, collection « Psychismes ».

intitulés « L'écriture du corps », « Lecture du corps », « Paroles du corps endormi », « L'épaule », etc. D'une part, les vers « j'entends composer en moi selon la règle de mélèze / Un lent poème corporel dans la matière de la neige »¹⁵⁸ indiquent qu'il s'agit d'un horizon esthétique, que l'on peut relier à l'inscription du souffle. D'autre part, Geneviève Henrot-Sostero souligne la représentation du corps comme support d'écriture :

Tout un champ de métaphores attribue au corps la valeur d'un parchemin tout couvert, à l'encre sympathique, de jambes et de jambages, et dont la flamme d'une émotion, d'un sommeil ou d'un geste inattendu fait apparaître la graphie cachée : « Avec l'encre invisible / Notre enfance a été couverte d'écritures » (*La Chine intérieure : la postière*).¹⁵⁹

Le fait est que le corps constitue une surface d'inscription de l'identité à déchiffrer, dans le sens d'une lecture de l'être nécessaire à la connaissance de soi : « [a]vec des mots de neige / avec des mots de verre / tout est écrit dans le livre du corps »¹⁶⁰. Comme le souligne Myriam Watthee-Delmotte :

[...] la somatisation est présente dans toute l'œuvre comme un mode d'accès essentiel à l'intimité de l'être. À côté du savoir rationnel, Bauchau pose en équivalence les fulgurances du savoir intuitif, sensible, incorporé. Ainsi du vertige, des hémorragies, des chutes, etc., qui introduisent dans l'œuvre une pensée du symptôme.¹⁶¹

Cette attention au symptôme corporel est commune à la pensée extrême-orientale traditionnelle et à la théorie psychanalytique – bien que cela s'inscrive pour chacune d'elles dans des cadres conceptuels et philosophiques différents. Toutes deux partagent l'idée de forces qui agissent de façon souterraine, à l'insu du sujet, jusqu'à leur expression parfois dévastatrice. La pensée sino-japonaise la traduit par les notions de « patent » – ce qui est visible et dicible (*yang*) – et de « latent » – de l'ordre de l'invisible et de l'indicible (*yin*)¹⁶². En particulier, on peut noter que la première section du recueil *La Chine intérieure*, « Lecture du corps », invite à penser qu'Henry Bauchau devait être sensible à la façon dont la tradition orientale est attentive aux indices du corps – selon laquelle l'énergie vitale de la personne relie les organes à différentes parties externes, dont l'état s'avère révélateur de son intériorité à la fois physique et psychique¹⁶³.

Toutefois, on peut se demander dans quelle mesure l'écriture se trouve reliée à l'être-au-monde du scripteur : dans quelle mesure l'écriture constitue-t-elle un *visage* du sujet ? Didier Anzieu montre à partir du concept de « Moi-peau » l'indissociable relation entre les fonctions biologiques et psychiques, entre l'affectivité et l'esprit. Il s'agit d'une instance psychologique modelée par l'expérience charnelle du monde, qui permet de penser une continuité entre l'expérience sensorielle et la genèse de la subjectivité. Dès lors qu'elle se trouve « figurée

¹⁵⁸ « Les mélèzes », in *Poésie complète*, p. 199.

¹⁵⁹ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit., p. 112.

¹⁶⁰ « Les mots perdus », *ibid.*, p. 166.

¹⁶¹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Henry Bauchau : en refus d'héritage, une poétique du non-savoir », in Muriel PIC, Barbara SELMECI CASTIONI et Jean-Pierre VAN ELSLANDE, *La pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 283.

¹⁶² Voir François JULLIEN, *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi king*, in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, Paris, Seuil, 2007, collection « Opus », pp. 1123-1397.

¹⁶³ Cet aspect est évoqué dans l'ouvrage de Marcel Granet : *La civilisation chinoise. La vie publique et la vie privée* [1929], Paris, Albin Michel, 1968, collection « Évolution de l'humanité » ; ouvrage qu'Henry Bauchau a lu et annoté (document conservé au Fonds Henry Bauchau de l'Université catholique de Louvain). Voir pour plus de précisions : Wataru OHASHI, *Comprendre le langage du corps. Le diagnostic oriental selon Obashi*, traduit de l'anglais par Jean-Marc JACOT, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2011 ; Yuichi KAWADA et Stephen KARCHER, *Le Shiatsu essentiel. Les huit méridiens extraordinaires* [2002], traduit de l'anglais par Christine LEFRANC, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2010.

dans les fantasmes, les rêves, le langage courant, les attitudes corporelles, les troubles de la pensée »¹⁶⁴, les modalités stylistiques du travail rédactionnel impliquent la révélation de la structure, des failles et des forces du « Moi-peau » – ce que Geneviève Henrot-Sostero en particulier analyse¹⁶⁵. Cette idée est confortée par l'analyse des manuscrits dès lors qu'ils se révèlent le support de la trace matérielle d'un état de fébrilité du poète au moment de rédiger¹⁶⁶ à l'égard de certaines thématiques directement liées à la violence ou à l'injustice :

[...] la tension nerveuse se lit dans les coulées graphiques, non maîtrisées, et dans la construction syntaxique, qui repose souvent sur la reprise et la répétition. Graphie et structure phrastique traduisent conjointement le rôle d'exutoire de ces vers, coulées de lave qui s'épanchent pour dire l'intolérable.¹⁶⁷

De ce point de vue, on voit s'établir, sur le plan textuel, le parallèle que le poète pose entre la pratique de la plume et la pratique des arts martiaux¹⁶⁸. Le rapport guerrier au monde qu'institue la pratique d'un *budo* repose sur une mise en scène gestuelle qui exprime une dimension de violence, plus ou moins canalisée par l'apprentissage des techniques, et en retour trahit une épreuve de soi, parfois non conscientisée, comme vulnérable – et réciproquement puisque « la gravité de l'altération de la peau [...] est en rapport avec l'importance quantitative et qualitative des failles du Moi-peau »¹⁶⁹. La manière dont l'adepte prend corps se révèle indicative de fragilités intérieures qui apparaissent dans la gestion de son corps, en relation ou non avec des partenaires. De la même façon, l'œuvre d'Henry Bauchau met au jour sa corporéité, comme le montre Marianne Froye :

[...] la corporalisation du poète reviendrait à une alchimie corporelle qui donnerait accès au corps vrai. Pourquoi atteindre le corps vrai, si ce n'est pour mener une existence vraie, authentique. [...] L'authenticité existentielle est inséparable de la quête de la parole originelle.¹⁷⁰

On peut présupposer que l'écrivain partage avec le pratiquant d'arts martiaux un « Moi-peau » vécu sous le signe de la « déchirure »¹⁷¹. Dans l'œuvre poétique, celle-ci représente un motif central, tant sur le plan sémantique que formel. L'impact émotionnel du terme, décliné sous forme de polyptote (« [n]ous avons déchiré cet immense regard »¹⁷² ; « les hautes déchirures des pensées »¹⁷³ ; « [t]out est ultime, les corps sont déchirants, extrêmes et plus obscurs »¹⁷⁴), est renforcé par un travail de brisure de la langue poétique aux niveaux des vers et des strophes, soit par les nombreuses séparations abruptes qui peuvent hacher la lecture, soit par les variations non conventionnelles des vers :

¹⁶⁴ Didier ANZIEU, *Le Moi-Peau*, op. cit., p. 26.

¹⁶⁵ Voir Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit.

¹⁶⁶ Voir Sara BASTESIN, « Itinéraires génétiques du corps chez Henry Bauchau », in Elisa GIRARDINI et Geneviève HENROT (sous la direction de), *Le corps à fleur de mots*, Padova, Unipress, 2004, pp. 113-134.

¹⁶⁷ Geneviève DUCHENNE, Vincent DUJARDIN et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles, Le Cri, 2008, collection « Biographie », p. 139.

¹⁶⁸ « Je pense que vous avez raison de voir un lien très étroit entre la plume de l'écrivain et le sabre des arts martiaux », mail personnel d'Henry Bauchau daté du 16 juin 2009.

¹⁶⁹ Didier ANZIEU, *Le Moi-Peau*, op. cit., p. 56.

¹⁷⁰ Marianne FROYE, « Du corps du poète au corps poétique dans *Heureux les déliants* », art. cit., p. 121.

¹⁷¹ L'expression est empruntée au roman *La Déchirure* qui thématise l'importance d'une blessure originelle sous-tendant le travail d'écriture de Bauchau. Cependant, ce motif est présent dans l'ensemble des différentes œuvres de l'écrivain, tant *in presentia* qu'*in absentia*, et en particulier dans les poèmes.

¹⁷² « Cap des tempêtes », in *Poésie complète*, p. 29.

¹⁷³ « Rêvant de l'ancien paysage », *ibid.*, p. 85.

¹⁷⁴ « Écrit pour le ciel », *ibid.*, p. 179.

mais ce désespoir que tu mâches, c'est le mors
qui va vous guider, enfants nerveux, à la légère
ainsi qu'abeilles vers le miel.

Or la lumière

suscite l'ombre et dans cette ombre est noir désir
du noir¹⁷⁵

Cette mise en forme, associée à l'élaboration d'une « désécriture »¹⁷⁶ qui repose sur l'inscription des mots dans des usages non-conceptuels, compose dans les premiers recueils une parole blessée.

Dans le cas du *budoka*, la « déchirure » concerne davantage la relation avec autrui, puisque le régime guerrier qui conditionne son identité implique une fracture sociale : les autres peuvent le menacer autant que lui tend à le faire en retour. Cette représentation du combattant apparaît à l'avant-plan des premiers poèmes de Bauchau, avec l'évocation de la violence et de la guerre. Géraldine Henry souligne la proximité entre la figure du soldat et celle de l'assassin¹⁷⁷, ce qui révèle le regard critique du poète à l'égard du rôle destructeur des soldats. En particulier, parmi les différentes figures de combattants qui peuplent les poèmes, les archers mongols, liés à Gengis Khan, actualisent l'affrontement décrit dans la pièce de théâtre éponyme ; soit la puissance qui menace la Chine. L'Extrême-Orient représente donc un espace imaginaire complexe, car protéiforme : il incarne tout autant le lieu de la sagesse du *Tao*, cultivée par la « Chine intérieure » civilisée et pacifique, que la violence démesurée des guerriers qui ont affiné l'art de vaincre pendant près de mille ans. En outre, sur le plan de l'Histoire, l'invasion mongole a signifié pour le peuple chinois la soumission de leur pays à une dynastie d'empereurs étrangers¹⁷⁸ ; ce qui métaphorise la situation de la Belgique sous occupation allemande pendant la Seconde Guerre mondiale¹⁷⁹, telle qu'elle a signifié l'épreuve d'une « déchirure » intime pour l'écrivain.

Plus fondamentalement, cette déchirure partagée se joue sur le plan du « pâtre », en ce sens que, pour Henry Bauchau comme pour le pratiquant d'arts martiaux, elle concerne la négociation de l'être-au-monde corporel, loin d'être vécu d'emblée dans la plénitude. L'ambivalence de l'écriture du poète repose sur le fait que l'affectivité est tout autant jouissance que souffrance : « la souffrance définit l'une des tonalités affectives fondamentales par lesquelles la vie touche à son propre Fond », en ce qu'elle renvoie « au procès caché en lequel la vie advient originellement en soi dans son souffrir primitif »¹⁸⁰. Cela se conçoit en regard de la « passibilité »¹⁸¹ fondamentale qui caractérise la « chair » :

¹⁷⁵ « Géologie », *ibid.*, p. 17.

¹⁷⁶ L'expression est employée par Myriam Watthee-Delmotte dans le livre multimédia *Henry Bauchau*, Bruxelles, La Maison D'à Côté, 2009. Ce travail de la langue rapproche Henry Bauchau, sur le plan esthétique, des œuvres de Christian Dotremont et d'Yves Bonnefoy, lesquelles présentent le même travail de « désécriture » de la langue pour y inscrire de nouvelles potentialités poétiques. L'expression est utilisée par Jérôme Thélot dans son ouvrage *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Librairie Droz, 1983, « Histoire des idées et critique littéraire » ; elle est également mentionnée par Bonnefoy qui commente l'œuvre de Dotremont dans sa « Préface » aux *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998.

¹⁷⁷ Voir Géraldine HENRY, « 1950-1957 : les écrits du désastre. L'imaginaire guerrier dans les premiers écrits poétiques d'Henry Bauchau », *art. cit.* On peut souligner que l'école d'Aïkido développée par Léo Tamaki initie à développer les compétences corporelles d'un assassin.

¹⁷⁸ Voir Marcel GRANET, *La civilisation chinoise. La vie publique et la vie privée*, *op. cit.*

¹⁷⁹ Laurence VAN YPERSELE et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Au nom de la patrie » I. Les imaginaires de la haine : la répression des inciviques belges de 1914-1918 - II. Les incidences littéraires. Le questionnement éthique chez Henry Bauchau », in *Echinax*, n°10 : *Imaginaires européens*, Presses universitaires de Valenciennes, 2006, pp. 246-274. Voir également à ce sujet : Catherine MAYAUX, « Henry Bauchau, "un monde en prose et en bruit" : pour un engagement alternatif », in Annette SHAHAR (sous la direction de), *Satire socio-politique et engagement dans la fiction contemporaine*, Berne, Peter Lang, 2013, « Littératures de langue française », pp. 165-183.

¹⁸⁰ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, *op. cit.*, p. 187.

¹⁸¹ *Ibid.*

L'impression, la douleur en sa souffrance s'éprouve passive au plus profond d'elle-même pour autant qu'elle est venue en soi sans être pour rien dans cette venue, dans l'impuissance qui marque toute impression au fer rouge, comme un cachet frappé sur une enveloppe et dont elle reçoit, de façon singulière, son contenu.¹⁸²

C'est pourquoi la phénoménologie de la Vie renvoie *in fine* à une phénoménologie de l'incarnation – au sens étymologique de ce qui vient dans une « chair », selon un procès qui toujours déjà se réalise et échappe à toute intentionnalité¹⁸³. Ainsi, chaque pouvoir perceptif et moteur n'est possible qu'en vertu d'une Vie qui est à la fois soi-même et plus que soi-même, et qui ne cesse d'advenir en soi hors de toute volonté.

Dans cette perspective, l'individu est mis en demeure de surmonter l'épreuve de la dualité de son être – à la fois intériorité et substance corporelle, esprit et peau exposée au monde – à la source de l'ambivalence du « pâtre » entre souffrance et jouissance, toutes deux faites de la même « étoffe »¹⁸⁴, et que Bauchau traduit par un jeu onomastique : « [e]st-ce qu'il faut toujours déchiffrer et traduire / Amour dans le langage amer »¹⁸⁵. En outre, l'incarnation pour le poète devient une problématique de plus en plus brûlante avec l'avancée en âge, car elle implique une plus grande fragilité physique, la sensation de vertiges qui s'accompagne d'angoisses – soit autant de modalités de l'épreuve d'être le « convive du corps »¹⁸⁶. Pour le pratiquant d'arts martiaux, l'ambivalence du « pâtre » repose, d'un côté, sur l'expérience d'un déploiement des potentialités du corps, qui débouche sur une plénitude d'être soi, et sur l'épreuve d'un sentiment de puissance dans l'application des techniques ; de l'autre, sur l'épreuve des limites de son corps face aux compétences et aux techniques d'autrui qui peut le mettre, réciproquement, en position de vulnérabilité.

2) Poétique de l'« allusif »

L'expression d'une déchirure existentielle se manifeste dans le langage par l'inscription d'une béance, à laquelle participe la « structure d'horizon » inscrite dans les textes. L'indicible pose la question de savoir comment le langage peut rendre compte de ce qui le dépasse – ce « jusque-là » auquel l'auteur tente de parvenir et qui est le lieu d'une tension, comme il le souligne, entre « l'indicible du vécu » et « les moyens de langage élaborés pour le dicible et la vie courante »¹⁸⁷. Chez Henry Bauchau, le pouvoir de la poésie d'exprimer ce qui demeure hors des mots emprunte, pour une part importante, les stratégies de l'art extrême-oriental, dont la puissance émotionnelle repose, paradoxalement, sur l'économie des moyens rhétoriques¹⁸⁸. En effet, la première mention de l'Orient au troisième verset du poème « Géologie » se trouve couplée à une problématique d'ordre stylistique. L'auteur

¹⁸² *Ibid.*, p. 89.

¹⁸³ « Si quelque chose comme une chair n'est concevable qu'à partir de cette venue originale dans une chair, venue en laquelle la chair elle-même n'est pour rien, c'est que la phénoménologie de la chair renvoie en effet à une phénoménologie de l'In-carnation », *ibid.*, p. 243.

¹⁸⁴ « [...] dans la vie, tout est “de la même étoffe” entre souffrir et jouir, joie et tristesse, ivresse et désespoir, charge et décharge, au gré d'une transformation et d'une possible “modification intérieure”, qui fait que, notamment dans le cas de fonctions pathétiques de la vie, le pathos de la souffrance peut se transformer en pathos de la jouissance, puisque le sol originaire est similairement constitutif », Jean LECLERCQ, « L'art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 101.

¹⁸⁵ « La grille », in *Poésie complète*, p. 108.

¹⁸⁶ « Le convive d'octobre », *ibid.*, p. 157.

¹⁸⁷ *L'Écriture à l'écoute*, p. 19.

¹⁸⁸ Voir entre autres l'analyse de l'écriture poétique chinoise de François Cheng : *L'écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie des poèmes des Tang* [1977], Paris, Seuil, 1996, collection « Points. Essais ». Le livre appartient par ailleurs à la bibliothèque de l'écrivain.

convoque la tradition lettrée et symbolique du *Yi-king* (« [o]n lit dans le Livre des Mutations »¹⁸⁹) comme horizon de son travail scripturaire : « [i]l faut écrire ainsi / presque au point de se taire »¹⁹⁰ ; ce qui renvoie à la formule épurée et mystérieuse des 64 hexagrammes qui composent ce classique de la littérature chinoise – ces symboles composés de la superposition de 6 traits pleins ou coupés capables de rendre compte, dans le cadre de la théorie du *yin* et du *yang*, de la structure processive du réel¹⁹¹. L'enjeu concerne l'accès à la dimension « féconde » de la poésie, laquelle se trouve « entre les mots », dans l'« être de silence »¹⁹² que matérialise l'espace entre les mots.

La disposition visuelle du poème, fondée sur l'équilibre entre les signes et la surface vierge de la page, établit un lien entre la tradition poétique sino-japonaise et celle occidentale. Comme le souligne Michel Collot, l'horizon de l'écriture est matérialisé par le blanc – lequel peut, entre autres, renvoyer aux non-dits de l'Inconscient – qui à la fois articule les mots entre eux et « invite l'œil à multiplier de l'un à l'autre les rapports et les rapprochements »¹⁹³. Cette « béance » offre à l'écriture « "l'espacement" nécessaire à l'invention des significations, à l'élaboration d'un nouveau langage »¹⁹⁴ :

Marque de l'impossible, cet invisible-indicible est aussi la réserve de possibilités inouïes qu'explore la création métaphorique et poétique ; il représente, – « telle la marge ou l'horizon, – les potentialités muettes du non-dit », auxquelles la poésie donnera la parole.¹⁹⁵

Cela procédé se trouve relayée, dans le recueil intitulé la *Chine intérieure*, par le motif thématique de la neige. Celui-ci révèle à la fois la cohérence isotopique qui relie imaginativement l'Extrême-Orient avec le blanc, le vide et le silence¹⁹⁶, et la rêverie fantasmatique d'une Chine pure, « intouchable, intact[e] » en tant qu'elle ne se donne qu'« au tact de l'œil »¹⁹⁷. En d'autres termes, Henry Bauchau élabore une « poétique du blanc »¹⁹⁸, au sens que développe Anne-Marie Christin, tant sur le plan formel que thématique puisque la neige permet de rendre perceptible la blancheur au cœur des signes noirs. Sur le plan formel, l'épuration des textes parvient au resserrement du langage sur les termes qui condensent la sensation esthétique à l'essentiel. Elle s'inspire en particulier des *haïkus* japonais qui tendent à transmettre une fulgurance de l'affect : « [e]st de murmures / et de grésil / opacité / limpidité / Liberté de / sybille »¹⁹⁹ ; « [v]oyelle / Blanche / Soleil / Muet / Sous les / Nuages »²⁰⁰.

¹⁸⁹ « Géologie », in *Poésie complète*, p. 14.

¹⁹⁰ *Idem*.

¹⁹¹ « [...] le schéma diagrammatique du *Yi king* [...] vaut comme révélation de l'immanence », François JULLIEN, *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi king*, op. cit., p. 1135.

¹⁹² « Géologie », in *Poésie complète*, p. 14.

¹⁹³ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 149.

¹⁹⁴ *Idem*.

¹⁹⁵ *Idem*.

¹⁹⁶ « À l'origine de l'écriture chinoise comme celle du paysage peint, l'expérience fondatrice n'est pas celle de la trace mais du "vide" – c'est-à-dire de l'intervalle – grâce auquel toute communication entre une surface donnée et le monde qui la transcende est susceptible de s'ouvrir », Anne-Marie CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters Vrin, 2000, collection « Accent », p. 63.

¹⁹⁷ Béatrice BONHOMME, « La Chine intérieure de Pierre Jean Jouve et d'Henry Bauchau », art. cit., p. 248.

¹⁹⁸ Voir Anne-Marie CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, op. cit.

¹⁹⁹ « Prunus blanc sous la neige », in *Poésie complète*, p. 279.

²⁰⁰ « Succinctes », *ibid.*, p. 331.

Les poèmes les plus représentatifs de cette esthétique du blanc, à la fois visuelle et stylistique, s'avèrent les « poèmes-fenêtres »²⁰¹. Leur construction formelle singulière dispose un poème bref, dont les vers composés d'un ou deux mots ne dépassent que rarement deux syllabes, à l'intérieur d'un cadre figurant la structure d'une fenêtre sur deux ou trois colonnes. On voit ainsi s'entremêler l'exigence de la linéarité qui caractérise l'écriture occidentale et le désir d'une liberté spatiale sur la page, c'est-à-dire d'une ouverture manifestée tant par le titre (qui contient dans les trois cas le mot « fenêtre ») que par le cadre et la composition des poèmes, dont la simplicité tend à une transparence maximale du langage. Cette congruence formelle et thématique rejoint en profondeur l'esthétique classique chinoise qui tend, selon l'analyse de François Cheng, à « [s]upprimer le gratuit et l'arbitraire à tous les niveaux d'un système sémiotique fondé sur une relation intime avec le réel, en sorte qu'il n'y ait pas de rupture entre signes et monde, et par là, entre homme et univers »²⁰². Plus précisément, Bauchau s'inspire de la structure des *li-shi* chinois qui établissent des vers parallèles afin de multiplier les correspondances significantes à l'intérieur des textes :

Les deux vers présentés ainsi côte à côte offrent, d'un point de vue esthétique, une beauté visuelle certaine ; ils forment une structure de correspondance et de solidarité où chaque élément est renvoyé simultanément à son partenaire en sorte qu'il y a échange constant entre eux et que chacun se définit comme sujet en face de l'autre sujet.²⁰³

Cependant, ce travail formel, qui établit des connivences entre la recherche esthétique de l'écrivain belge et une tradition extrême-orientale, participe plus largement d'une poétique de l'« allusif »²⁰⁴ pour signifier l'au-delà du dicible. L'épuration des textes ainsi que le choix de privilégier des formules oxymoriques élaborent une écriture *indirecte*, laquelle préserve une certaine opacité par refus, non de dévoiler, mais de réduire le réel. Il s'agit de laisser aux choses un potentiel émotionnel et signifiant ouvert qui puisse se déployer à chaque lecture. Or, cette sensibilité esthétique qui caractérise l'écriture poétique contemporaine de langue française se révèle proche des présupposés de la tradition poétique extrême-orientale qui favorise la densité de l'expression :

[...] la *fadeur* du *Dao* est le signe provocant d'une richesse et d'une abondance qui sont d'autant plus inépuisables qu'elles ne se manifestent pas comme telles [...] mais restent *contenues*. [...] moins la saveur se laisse percevoir et appréhender – moins elle se laisse actualiser et donc épuiser dans le *hic et nunc* de l'expérience concrète – plus aussi elle demeure riche de potentialité et préserve sa capacité interne de déploiement.²⁰⁵

D'un point de vue stylistique, on remarque que l'utilisation de la « structure d'horizon » est commune aux deux traditions poétiques en Extrême-Orient et en Occident contemporain. Comme le met en avant François Cheng :

²⁰¹ Voir « Fenêtres du vert levant », *ibid.*, p. 325. ; « Fenêtre de présence », *ibid.*, p. 326 ; « Fenêtre de neige », *ibid.*, p. 392.

²⁰² François CHENG, *L'écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, op. cit., p. 13.

²⁰³ *Ibid.*, pp. 68-69. Voir les exemples que François Cheng décrit et analyse et, également chez Bauchau, les vers : « [j]e sais que je ne suis qu'un lierre / Je sais que je ne suis qu'un lien », « Le lierre de parc-Trihorn », in *Poésie complète*, p. 158.

²⁰⁴ Voir François JULIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)* [1985], Paris, Presses universitaires de France, 2003, collection « Quadrige ».

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 128. Cette sensibilité esthétique s'avère également partagée par celle japonaise : « [u]n coffret, un plateau de table basse, une étagère de laque brillante à dessin de poudre d'or, peuvent paraître tapageurs, criards, voire vulgaires ; mais [...] plongez l'espace qui les entoure dans une noire obscurité, puis substituez à la lumière solaire ou électrique la lueur d'une unique lampe à huile ou d'une chandelle, et vous verrez aussitôt ces objets tapageurs prendre de la profondeur, de la sobriété et de la densité », Jun'ichirō TANIZAKI, *Éloge de l'ombre* [1934], traduit du japonais par René SIEFFERT, in *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, 1997, collection « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1482.

[...] le poète chinois, par le processus de réduction, cherche non pas à simplifier le langage à l'extrême, mais à multiplier le jeu nominal-verbal et à introduire dans la langue une dimension impliquée qu'est le vide. [...]

Pour les poètes, seul ce langage, mû par le vide, est capable d'engendrer la parole où circule le « souffle », et par là, de *trans-écrire* l'indicible.²⁰⁶

De façon spécifique, Michel Collot montre qu'il s'agit moins pour le poète occidental « de reproduire ce qu'il a ressenti, que de produire une émotion d'une tonalité et d'une intensité analogue, mais d'une qualité différente et proprement esthétique »²⁰⁷. Or, cela fait écho à l'analyse de François Jullien concernant l'effort des poètes chinois de transmettre leur émotion « au travers des objets mêmes, de façon apparemment indirecte », pour la restituer « dans son indétermination première de même que son expansivité infinie »²⁰⁸. Aussi les poètes français contemporains partagent-ils avec les classiques chinois le souci, non de confesser leur état d'âme, mais de le partager « en rendant sensible l'objet qui l'a inspiré, et en donnant à [leur] texte lui-même la consistance d'un objet verbal »²⁰⁹. De ce point de vue, si plusieurs œuvres poétiques contemporaines sont influencées par l'Extrême-Orient, c'est en raison d'une proximité entre les aspirations de la poésie française contemporaine et la tradition asiatique – au point qu'il est difficile de distinguer dans une entreprise telle que celle de Bauchau l'influence de l'une plutôt que de l'autre. Cela offre toutefois la possibilité de mesurer l'efficacité des notions poétiques de la tradition chinoise et japonaise pour éclairer des textes français contemporains.

Dans cette perspective, l'analyse de François Jullien, qui montre que, pour la tradition chinoise, le mot ne sert plus « à énoncer (objectivement) mais à apprécier (subjectivement) » et que chaque chose « n'est plus une réalité extérieure instituée comme pur objet mais une quête intuitive de l'intériorité »²¹⁰, s'applique au cas d'Henry Bauchau. L'écriture du poète entretient une certaine opacité en raison du choix de rendre compte de mouvements intérieurs et d'intuitions dont les fondements et les aboutissements lui échappent pour une part. Selon l'auteur, le poème, lié au rêve, a la capacité de pouvoir dire plus. Aussi la rédaction est-elle sous-tendue par l'horizon d'un surplus de significations qui peuvent échapper au scripteur, dont l'effort consiste à préserver l'énigme inhérente au geste créateur.

À cet égard, la difficulté d'accès face à certains textes est liée à la fois à un travail de métaphorisation qui tend à transformer en symboles des éléments ou des événements pour ne pas avoir à les désigner explicitement ; et à un travail de préservation des formules obscures qui surgissent pour garder intact leur potentiel signifiant et émotionnel. La richesse de l'œuvre provient donc, pour une mesure importante, de sa capacité à démultiplier les significations et les connotations par le choix de termes et d'images qui tendent à désigner autre chose qu'eux-mêmes²¹¹. En particulier, l'actualité, bien qu'elle soit convoquée explicitement dans des titres tels « Chars de Budapest », « Guerre du Golfe », « Petite suite au 11 septembre 2001 », demeure abordée de biais :

²⁰⁶ François CHENG, *L'écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, op. cit., p. 55.

²⁰⁷ Michel COLLOT, *La matière-émotion*, op. cit., pp. 26-27.

²⁰⁸ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit., p. 113.

²⁰⁹ Michel COLLOT, *La matière-émotion*, op. cit., p. 27.

²¹⁰ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit., p. 237.

²¹¹ En particulier, les lieux s'avèrent plurivoques, comme le souligne Myriam Watthee-Delmotte : « Paris n'est pas seulement une ville étrangère mais aussi une aventure intérieure, effectuée sous l'égide constante d'une présence féminine. De même, les allusions à la royauté renvoient autant à la réalité historique de la capitale qu'à la figure de l'analysant auquel son royaume intérieur est rendu. [...] Les lieux sont réels autant que métaphoriques, rêvés autant que vécus », Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau*, op. cit., p. 16.

L'histoire des affrontements présents sert de trame de fond à des textes qui ne les évoquent guère, mais qui se donnent seulement à lire sur leur horizon. [...] Henry Bauchau ne se situe plus sur le plan anecdotique ; il ne parle plus de l'Histoire, mais se situe sur le plan de l'aventure de l'humanité.²¹²

Par corollaire, la volonté de maximiser les possibilités du langage par une économie des moyens rhétoriques implique une participation d'autant plus active de la part du lecteur pour combler les vides du texte : la « poétique du blanc » qu'exploite l'auteur fait comprendre « la forme de plénitude liée au vide, qui n'est pas tant absence qu'appel car il suggère à quel point la présence du lecteur est nécessaire à l'élaboration du sens »²¹³.

3) Négocier l'intenable

Chez Henry Bauchau, l'indicible s'avère étroitement lié à la question du non-dit, dont le danger, selon la psychanalyse, concerne le fait de subir une dimension inexprimée qui détruit progressivement l'intériorité. La difficulté qu'il éprouve à l'égard de certaines circonstances personnelles s'éclaire en ce sens qu'il est menacé par sa tendance à laisser les éléments sensibles de son passé dans l'obscurité, c'est-à-dire à ne pas surmonter la résistance qui s'offre à lui à évoquer, entre autres, « la blessure que représente la guerre dans son existence »²¹⁴ : « tu vois qu'il faut tout dire / Tout ce que Sigmund Freud n'a pas dit dans ton rêve, tout ce qu'il allait dire quand tu l'as censuré »²¹⁵. Pour reprendre l'analyse de Régis Lefort, l'écriture « avance selon une “démarche imprévisible”, d'avancée en résistance, selon un mouvement *en avant* qui est le mouvement de l'épique, selon l'expression du philosophe Alain [...] “dans une lutte pour la découverte de soi-même” »²¹⁶. La présence de l'indicible dans l'œuvre manifeste dès lors une double contrainte : à la fois une contrainte d'ordre stylistique qui implique une poétique de l'allusif et, en amont, une violence de l'indicible – dont la force est issue, de façon essentielle, de l'expérience des Guerres mondiales²¹⁷.

En ce sens, il ne s'agit pas pour l'écrivain, comme pour l'adepte de *budo*, de se satisfaire de la seule expression des failles du « Moi-peau », c'est-à-dire de révéler la « déchirure » qui fonde son identité. Si le sujet scripteur avoue qu'il « aime trop l'aventure / des mots qui ont du sang »²¹⁸, et s'il se situe parmi les « dompteurs de mots sauvages et de pensées rebelles »²¹⁹, c'est en raison d'une certaine « sagesse du glaive »²²⁰ qui l'assimile à

²¹² Geneviève DUCHENNE, Vincent DUJARDIN et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, op. cit., p. 147.

²¹³ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'écriture du désert chez Henry Bauchau », art. cit., p. 113.

²¹⁴ C'est dans le recueil *La Sourde Oreille* qu'Henry Bauchau mentionne pour la première fois cette blessure ; il insiste par ailleurs sur l'importance de « ne pas laisser ces éléments dans le non-dit et sur la résistance qui persiste, malgré l'analyse, à leur égard », Geneviève DUCHENNE, Vincent DUJARDIN et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, op. cit., p. 149.

²¹⁵ « La sourde oreille ou le rêve de Freud », in *Poésie complète*, p. 232.

²¹⁶ Régis LEFORT, « Résistance, espérance, errance dans l'écriture », in Pierre HALEN, Raymond MICHEL et Monique MICHEL (édité par), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, op. cit., p. 92. Cette citation est reprise par Henry Bauchau lui-même dans *L'Écriture et la Circonstance*.

²¹⁷ Henry Bauchau, rappelons-le, est un homme « dont la petite enfance a été fortement impressionnée par la Première Guerre mondiale et dont l'expérience de la seconde a profondément marqué l'existence », Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Sens et contresens d'un imaginaire guerrier : l'œuvre d'Henry Bauchau », art. cit., p. 451.

²¹⁸ « Géologie », in *Poésie complète*, p. 16.

²¹⁹ « Caste des guerriers », in *Poésie 1950-1986*, p. 22.

²²⁰ « Le Scorpion », in *Poésie complète*, p. 56.

un « émondeur qui taille / dans l'épaisseur des mots la jeunesse du verbe »²²¹. Ainsi, l'écriture poétique, à la manière des arts martiaux, tente de donner une forme aux tensions afin de les exprimer.

Au-delà de la question formelle de l'élagage, la plume assure fantasmatiquement une fonction guerrière, au sens où elle cherche à constituer, dans l'imaginaire, une cuirasse de mots qui se substitue à la propre peau du scripteur, afin de mieux affronter la réalité. Le travail sur la matérialité de la langue vise à protéger « celui qui n'a pas d'armure, qui ne s'est pas encore protégé d'écriture »²²². Cette fonction renvoie aux discours entendus pendant l'enfance sur les soldats, de sorte que la figure du guerrier accompli n'est pas, pour Bauchau, tant le combattant *offensif* que celui qui « résiste » et tient bon dans une posture *défensive*²²³. À cet égard, la fascination pour la Chine se comprend en regard du fait qu'elle correspond, dans son imaginaire, au « pays par excellence où le passé et les traditions pèsent d'un grand poids »²²⁴. Son immuabilité fantasmée provient de l'efficacité de ses défenses, puisqu'elle est également le « pays de la grande muraille, enfermé sur lui-même pour parer aux agressions »²²⁵. Par ailleurs, de la même façon qu'écrire la déchirure constitue l'étape première qui permet de combler la faille du sujet, la pratique éminemment relationnelle d'un art de combat, tel l'Aïkido, ouvre une voie pour réparer l'antagonisme avec autrui²²⁶.

L'énonciation poétique de l'écrivain est moins la manifestation d'un Moi qui triompherait du monde et des échecs existentiels par la création que la négociation, toujours à renouveler, de l'intenable. Négociation seulement, puisque, sur le plan de l'affectivité, comme le rappelle Michel Henry, la faiblesse de la Vie consiste certes dans la « volonté de se fuir soi-même », comme tentation face à la souffrance, mais plus encore, « *ce qui fait d'elle la faiblesse*, c'est l'impossibilité où elle se trouve de mener à bien ce projet, l'échec insurmontable auquel se heurte dans la vie son vouloir se défaire de soi »²²⁷. Dès lors, c'est en regard de la contrainte de l'indicible que l'on comprend la nécessité d'écrire pour pouvoir « vivre » selon l'expression de Bauchau : « [d]ans une interview donnée en 1999, il dit à son interlocutrice, en parlant de [...] l'analyse et l'écriture : "[...] finalement [l'analyse] c'était d'abord un gagne-pain. Tandis qu'écrire... c'était écrire ou crever »²²⁸.

Dans cette perspective, la « poétique du blanc » qu'emprunte l'écrivain aux poètes chinois et japonais s'avère polysémique, car elle indique, en plus de matérialiser la respiration du scripteur²²⁹, l'horizon d'un néant contre lequel les mots luttent pour inscrire l'œuvre dans le paysage littéraire. Dès lors que le poète lie l'écriture à l'expérience d'une circonstance²³⁰, son énonciation s'avère représentative de la tension que Dominique Rabaté met en évidence dans l'expression poétique :

²²¹ « Géologie », *ibid.*, p. 18.

²²² « La sourde oreille ou le rêve de Freud », *ibid.*, p. 226.

²²³ Cela rejoint les valeurs défensives imaginairement associées à l'Aïkido, de façon à l'assimiler d'autant plus logiquement à une voie spirituelle de dépassement des valeurs guerrières destructrices. Voir Adele WESTBROOK et Oscar RATTI, *Aïkido. Introduction à la sphère dynamique*, traduit de l'anglais par Simone HONNORAT, Paris, Éditions Vigot, 1999.

²²⁴ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 20.

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ En tant qu'art de contact, l'apprentissage des techniques nécessite l'échange corporel avec un partenaire pour en maîtriser les principes ; Voir Marc VICHET, « Tori et Uke : pour une éducation à "l'altérité subtile" », in *Corps et culture*, n°5 : *Corps et éducation*, Presses du Laboratoire « Corps et culture », 2002, pp. 185-192.

²²⁷ Michel HENRY, *La barbarie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1987, collection « Le livre de poche. Biblio essais », p. 105.

²²⁸ Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 219.

²²⁹ Voir Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, *op. cit.*

²³⁰ Voir le recueil de conférences d'Henry Bauchau significativement intitulé *L'Écriture et la Circonstance*.

L'énonciation lyrique cherche dans le présent de son inscription à jouer contre la mort, en soustrayant l'idée à sa fugacité, en le redynamisant dans un dire qui l'arrache au passé perdu. Mais la tension se redouble sans doute de ce que le même désir serait de dire ce moment comme pur instant, passé indiscutable.²³¹

Cette tension du circonstanciel, dès lors qu'il est « à la fois ce qu'il faut dépasser mais concurremment cette singularité absolue que la langue ne devrait pas trahir »²³², constitue un véritable enjeu pour le poète, puisqu'il s'agit de se mettre à distance d'un passé qui ne cesse de le hanter, comme une blessure intérieure non cicatrisée.

On comprend pourquoi Bauchau met en scène des décors de terres d'ailleurs et des situations à caractère mythique : cela lui permet d'esquiver la référence au vécu de temps douloureux pour évoquer des affrontements situés en des lieux et des époques éloignés des siens. Selon l'analyse de Myriam Watthee-Delmotte, on voit se dessiner un système où s'opposent, sur un axe de verticalité, l'importance accordée aux valeurs extérieures, visibles, et celles « secrètes et véritables, mais entachées de culpabilité, de l'intériorité »²³³. Cependant, comme le souligne Géraldine Henry, alors que pour ses personnages « l'abjuration du passé et de toute forme d'asservissement s'accompagne d'une projection épique qui consiste à privilégier l'action à défaut d'une réflexion prospective »²³⁴, le poète se met à distance de ce mode héroïque. Son projet littéraire, enclenché par une perte fondamentale, « l'entraîne à l'exploration des ténèbres »²³⁵ propre au mouvement d'une quête orphique, sur le mode de l'introspection et du questionnement. Entre autres, le premier « intenable » à négocier concerne le poids d'une éducation qui, sur le plan de l'imaginaire, correspond à une transmission de valeurs faisant obstacle à l'épanouissement de soi. Dans ce contexte, « la parole apparaît, comme dans toute situation d'idolâtrie, ce qui opère le contre-pouvoir possible au pouvoir piégeant de l'image »²³⁶.

Ce rapport à l'intenable positionne Henry Bauchau de façon singulière dans le champ littéraire contemporain, de façon « paratopique », puisque ce concept constitue le « moteur d'une création » impliquant au premier chef « la figure singulière de l'*intenable* qui rend nécessaire cette création »²³⁷ :

Présent et absent de ce monde, condamné à perdre pour gagner, victime et bourreau, l'écrivain n'a pas d'autre issue que la fuite en avant. C'est pour écrire qu'il préserve sa paratopie et c'est en écrivant qu'il peut se racheter de cette faute.²³⁸

Dans le cas de Bauchau, la « paratopie » de l'écrivain redouble celle tout aussi fondamentale et plus difficile à négocier d'exilé, à la suite de la mécompréhension dont a fait l'objet son projet de résistance à l'ennemi en demi-teinte avec le Service des Volontaires du Travail en Wallonie de 1940 à 1943. Comme le souligne Myriam Watthee-Delmotte, à la suite du travail sur archives réalisé avec Yun Sun Limet et Géraldine Henry :

²³¹ Dominique RABATÉ, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *art. cit.*, p. 71.

²³² *Idem.*

²³³ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 46.

²³⁴ « À cet effet, ils se débarrassent – “dans la révolte, dans la colère et dans le sang” – des contraintes qui dirigeaient leur vie jusqu'alors. Au nom de la liberté, ils se délient des jougs de la société traditionnelle à laquelle ils appartenaient et refusent de s'inscrire dans la “lignée” paternelle dont les préoccupations n'épousent pas leurs rêves propres », Géraldine HENRY, « De la praxis à la poesis : un imaginaire en continuité », *art. cit.*, p. 33.

²³⁵ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 121.

²³⁶ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Oblitération et rémanence du religieux. L'“invention” de l'icône littéraire. (Sur *Le Boulevard périphérique* d'Henry Bauchau) », *art. cit.*, p. 179.

²³⁷ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 90.

²³⁸ *Ibid.*, pp. 90-91.

Henry Bauchau a fait, relativement à ses années de guerre, l'objet d'accusations dont il n'a jamais cherché à se disculper, trop occupé à analyser lui-même le mal-être dont il se sentait accablé. Il est donc utile de retracer certains éléments biographiques liés aux années de guerre qui sont pour une part à l'origine de sa blessure intérieure, et par là de l'œuvre qu'il a édifiée sur les ruines de son être.²³⁹

On comprend, dans ce cas, qu'écrire implique de façonner son existence pour pouvoir faire émerger l'œuvre – soit une existence retirée loin des institutions qui l'ont déçu et de son pays d'origine – et également pour parvenir à se justifier des « erreurs » qui lui ont été reprochées.

III Acte guerrier de l'écriture

Négocier l'intenable, pour Henry Bauchau, signifie négocier la part d'indicible qui marque son existence ; ce qui implique de faire droit à la violence qui caractérise son être-au-monde afin de la canaliser dans l'écriture. L'enjeu consiste alors à compenser la charge agressive et douloureuse de ce qui est non-dit – en raison d'une éducation qui ne permet pas l'expression juste de l'intériorité – afin de la transmuier en défense, propre à une *catharsis* émotionnelle. Dans cette perspective, l'inscription d'un imaginaire guerrier, dont les tonalités *pathétiques* manifestent un rapport au monde en souffrance, participe à un autre niveau d'une stratégie de maîtrise caractéristique du « Régime Diurne » qu'analyse Gilbert Durand :

[...] figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà, par la maîtrise du cogito, les dominer. Toute épiphanie d'un péril à la représentation le minimise. À plus forte raison toute épiphanie symbolique. [...] Et pendant qu'elle [l'imagination] projette l'hyperbole effrayante des monstres de la mort, en secret elle agisse les armes qui terrasseront le Dragon.²⁴⁰

Dès lors qu'énoncé et énonciation s'étaient mutuellement – s'il est vrai que l'énonciation vise à légitimer le discours²⁴¹ –, la présence des imaginaires guerriers assimile l'écriture à un acte guerrier en lui-même. Cette idée est relayée par l'élaboration d'un isomorphisme entre la plume et l'épée qui traverse l'œuvre du poète et infléchit la scénographie des textes. Cela apparaît tant thématiquement (« [e]nfant, tu préférerais te battre. Aujourd'hui tu n'as plus d'autre arme / Que ces poèmes de papier, mais les autres n'en ont pas plus »²⁴²) que dans le souvenir d'enfance qui détermine, de façon mythifiée, sa vocation d'homme de lettres :

Le soleil continue de baisser [...]. Il touche de ses rayons la lame du sabre, il la fait scintiller dans ma main et illumine mon visage. Je tiens – oui, c'est moi qui l'ai – l'objet mâle et brillant. [...] Le temps de cette lumière aussitôt rappelé par l'ombre, je suis appelé, nommé, peut-être désigné pour un événement inespéré et

²³⁹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, op. cit. Le lecteur peut consulter les pièces du dossier dans cet ouvrage qui fait la lumière sur une page délicate de l'histoire personnelle d'Henry Bauchau et qui a été source de nombreux malentendus.

²⁴⁰ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 135.

²⁴¹ « L'œuvre littéraire doit non seulement construire un monde, mais encore gérer la relation entre ce monde et l'événement énonciatif qui le porte », Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 222.

²⁴² « Le cœur gris », in *Poésie complète*, p. 174.

pourtant secrètement espéré. [...] l'enfance renvoie à l'inoubliable ce qui a eu lieu d'indicible et que toute une vie va devoir tenter de dire. C'est là que commence la dépendance amoureuse du poème.²⁴³

En regard de ces éléments, l'écriture de Bauchau rejoint la pratique martiale au sens où, plus qu'elle inscrit textuellement l'affrontement, la poésie se fait le support d'un acte combattif de la part du sujet scripteur. Cet isomorphisme invite à considérer que la plume offre, à l'instar de l'épée pour le guerrier, « de ne pas rester désarmé dans l'existence »²⁴⁴.

1) Engagement de la plume

Si l'écriture d'Henry Bauchau détient une dimension guerrière, la question se pose de savoir pour et contre quoi elle se trouve engagée – au double sens de croiser le fer avec un adversaire et de se consacrer à défendre des idées. À la suite des échecs de son engagement politique, qui l'ont conduit à la psychanalyse puis à la création littéraire, l'auteur valorise l'incertitude et l'errance propres à la constitution d'une parole différente du *logos*, au détriment de l'assurance idéologique : « le second Bauchau, celui qui émerge de l'expérience initiatique de la cure analytique, est un homme de questions et non plus de réponses, d'images et non plus de concepts »²⁴⁵. L'enjeu pour lui est d'opérer une mise à distance à l'égard d'une part de son vécu. Aussi est-il tentant de n'associer la dimension guerrière de l'écriture, au sens d'engagée dans un rapport d'adversité par le biais de l'argumentation, qu'en ce qui concerne les écrits de jeunesse publiés dans des revues sociales catholiques²⁴⁶. Dans cette optique, le choix d'accepter l'« écriture *féminine* »²⁴⁷ – laquelle désigne la création poétique aux visées essentiellement esthétiques – signifie alors une coupure propre à l'abandon de la rhétorique argumentative politiquement engagée.

Pour autant, il est difficile de souscrire à une dissociation radicale propre à un parcours en deux temps distincts : « le premier sous l'identité d'un homme engagé dans la rénovation de la Cité, le second en tant qu'homme de plume plutôt orienté vers les questions et qui se méfie désormais des réponses »²⁴⁸. Il s'agit plutôt de voir une certaine continuité identitaire fondée sur la permanence de valeurs, en sorte que les deux faces de sa personnalité s'éclairent mutuellement : « il y a un poète qui s'ignore dans le chroniqueur d'avant-guerre, dans le combattant, dans le citoyen engagé dans l'action sociale ; il y a un être d'action dissimulé dans l'écrivain »²⁴⁹.

À partir de cette perspective, le traitement des imaginaires guerriers, qui privilégie des tonalités sombres, manifeste un souci éthique propre à l'*ethos* du sujet lyrique. D'une part, l'expérience de la psychanalyse a déconstruit pour Bauchau la figure monovalente du guerrier, comme image archétypique des valeurs solaires

²⁴³ *L'Écriture à l'écoute*, pp. 16-17.

²⁴⁴ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Sens et contresens d'un imaginaire guerrier : l'œuvre d'Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 456.

²⁴⁵ Geneviève DUCHENNE, Vincent DUJARDIN et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, *op. cit.*, p. 130.

²⁴⁶ « [...] le jeune Henry, fort d'un enthousiasme qu'il partage avec quelques amis, lutte alors avec les armes d'une écriture engagée et fustige l'action des dirigeants politiques, jugés trop éloignés des préoccupations de leurs électeurs », Géraldine HENRY, « De la praxis à la poesis : un imaginaire en continuité », *art. cit.*, p. 34. Pour plus de précisions, voir également : Yun-Sun LIMET, « Les écrits politiques des années 1930-1940 », in Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, *op. cit.*, pp. 11-18.

²⁴⁷ *L'Écriture à l'écoute*, *loc. cit.*, p. 30.

²⁴⁸ Geneviève DUCHENNE, Vincent DUJARDIN et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, *op. cit.*, p. 8.

²⁴⁹ *Idem*.

selon la typologie des imaginaires durandiens. Les guerriers apparaissent à travers l'évocation tant de leur gloire virile (*Caste des guerriers*) que de leur destin funeste (*Tombeau pour des archers*), ce qui transparaît derrière les dénominations ambivalentes de « peuples gisants »²⁵⁰ et « peuple blême »²⁵¹, voire « peuple du massacre »²⁵². Ainsi, à l'inverse des constellations valorisantes du « Régime Diurne », d'autres associent les combattants à des êtres piégés par leurs valeurs et traditions, de façon à en amoindrir l'aura :

[...] les « peuples gisants » des Vikings, les « os blanchis » de la Caste des guerriers, les « corps mutilés » des Babyloniens, le « charnier » des Mongols bleus, le « dernier sang » des archers chinois prêts au suicide exaltent la vaillance du sacrifice extrême en même temps qu'ils en déplorent l'inutile rigueur.²⁵³

Ils se trouvent comparés à des instruments de logiques destructrices et se voient significativement évoqués parfois à la deuxième personne du pluriel non seulement pour les mettre à distance, mais aussi pour les positionner en accusés, en des termes peu flatteurs : « [q]ui allez mitraillant les humains dans le ventre / Faucher les rires des putains / [...] vos cris de tueurs de louves dans les landes / Vos torsos maigres d'assassins [...] hommes de grandes bandes / Et du péché originel »²⁵⁴.

À la suite des guerres qui ont marqué sa jeunesse, on comprend qu'il y a pour l'écrivain l'enjeu d'une remise en question brûlante du rôle des combattants, liée à ce contexte historique traumatique. Dans le recueil *Géologie*, ceux-ci n'incarnent plus que l'ombre des héros en armes : « [a]ssaillis par le temps on les entend qui parlent / comme de vieux soldats harassés par la guerre / parlent des jours où leur devoir aura sa fin »²⁵⁵. Bien que le poète reconnaisse l'importance symbolique des imagos guerrières solaires, son éthique personnelle l'engage à attaquer leur attachement au « métal », qui constitue le signe d'une intransigeance déshumanisante. Ainsi, dans le poème « L'archer », l'omniprésence du « fer » (« la torche de fer », « Chant du fer », « la rose de fer » et « la robe de fer »²⁵⁶) conduit au constat d'une aliénation à la violence. Geneviève Henrot-Sostero met également en avant l'évolution d'« une désaffection toujours plus incisive du rôle viril, mais fatal du guerrier »²⁵⁷, liée à la mise en scène d'avatars amoraux (« voyous »²⁵⁸ ; « grands tueurs naïfs »²⁵⁹) qui « surgissent comme une relève pitoyable, dégénérée, infidèle à la noble mission des guerriers d'autrefois »²⁶⁰. Ces différents éléments concernent la condamnation de la mort infligée brutalement, inadmissible parce qu'elle met en porte-à-faux de toute communauté humaine.

On le voit, les poèmes établissent aussi une disqualification héroïque des combattants en soulignant l'envers de leurs actes. Ils prennent le parti tant de faire entendre la voix des victimes « comme contrepoids à l'engrenage de violence dans lequel sont emportés les puissants »²⁶¹ (« [l]a meute qu'on entend dans les nuits de

²⁵⁰ « Mélopée viking », in *Poésie complète*, p. 23.

²⁵¹ « Cap des tempêtes », *ibid.*, p. 29.

²⁵² « Les Mongols bleus », in *Poésie 1950-1986*, p. 23.

²⁵³ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, *op. cit.*, p. 85.

²⁵⁴ « Les enfants éternels », in *Poésie complète*, p. 43.

²⁵⁵ « Géologie », in *Poésie complète*, p. 15.

²⁵⁶ « L'archer », *ibid.*, pp. 33-34.

²⁵⁷ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, *op. cit.*, p. 86.

²⁵⁸ « Les enfants éternels », in *Poésie complète*, p. 43.

²⁵⁹ « Negro spiritual », *ibid.*, p. 45.

²⁶⁰ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, *op. cit.*, p. 86.

²⁶¹ Geneviève DUCHENNE, Vincent DUJARDIN et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, *op. cit.*, p. 143. Voir à ce sujet le poème consacré au 11 septembre 2001.

pillage / Faire hurler les enfants et posséder les mères »²⁶²) que de faire entendre le silence né de l'absence des êtres tués à la suite du combat (ce qu'invitent à considérer les premiers vers de la section significativement intitulée « Tombeaux pour des archers » : « [ô] mon peuple muet sur les barques de Tyr, le roi sourd endormi dans le chant des rameurs »²⁶³). Dès lors, le sujet lyrique ne peut s'identifier à la posture de violence qui caractérise les guerriers.

À partir des travaux de Dominique Maingueneau, il apparaît que le choix d'une telle esthétique se justifie pour des raisons identitaires. Elle affirme la place de Bauchau en tant qu'écrivain dans une société qui prête de moins en moins l'oreille à la poésie. Son œuvre traduit et trahit ses propres désirs d'héroïsme, qu'il transfère vers l'usage de la plume ; car « l'écrivain est devenu, dans son imaginaire, une forme de combattant et de héros défenseur des intégrités menacées »²⁶⁴. Certains textes expriment, en ce sens, une forme d'engagement politique au sens étymologique d'« envers la Cité », tels « Chars de Budapest » ou « Les enfants éternels », dans lesquels l'auteur choisit pour devoir de faire entendre sa voix afin d'éclairer d'une certaine façon le monde. À cet égard, Myriam Watthee-Delmotte met en avant le fait qu'« [é]voquant sa plume, Henry Bauchau la désigne dès lors comme *une arme pour faire face à l'opacité du monde* », ce qui le conduit nécessairement à envisager « l'entreprise littéraire en des termes de stratégie et d'engagement »²⁶⁵.

La violence guerrière, déterminant le traitement poétique des figures de combattants, est décrite afin de révéler la « barbarie »²⁶⁶ qui menace de l'intérieur l'être humain, s'il est vrai, comme l'analyse Michel Henry, qu'elle est l'expression d'une faiblesse inhérente à la Vie²⁶⁷. L'ambivalence des valeurs qui gravitent autour de leur figuration, liée à leur comportement, met en exergue la complexité des relations avec autrui. En effet, l'œuvre illustre en particulier le cas problématique du duel qui met en jeu l'opposition entre le sujet lyrique et un autre dont l'identité reste souvent mystérieuse. Ce schéma oppositionnel tend à montrer que le cœur du problème est d'ordre relationnel²⁶⁸. Ainsi, l'attrait pour les imaginaires guerriers manifeste une sensibilité à l'égard de la problématique des rapports avec autrui, en ce qu'ils s'inscrivent possiblement dans un contexte d'adversité. Si cela fait partie, pour le poète, d'un devoir d'engagement personnel de dire la réalité violente dont témoigne l'existence des guerriers, il y a à l'œuvre une suspension du jugement²⁶⁹, car :

[...] le déferlement de violence s'avère être la réaction terrible de l'homme à une souffrance infligée par autrui.

[...] L'homme, exilé du paradis intra-utérin, enrage d'être coupé de cet Eden qu'était la chaleur maternelle et

²⁶² « Enfants », in *Poésie complète*, p. 24.

²⁶³ « Chant funèbre », *ibid.*, p. 33.

²⁶⁴ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Sens et contresens d'un imaginaire guerrier : l'œuvre d'Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 455.

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁶ Le terme est à prendre au sens développé par Michel Henry comme ce qui menace la culture, prise dans son sens phénoménologique : « “[c]ulture” désigne l'autotransformation de la vie, le mouvement par lequel elle ne cesse de modifier soi-même afin de parvenir à des formes de réalisation et d'accomplissement plus hautes, afin de s'accroître », Michel HENRY, *La barbarie*, *op. cit.* p. 10.

²⁶⁷ « [...] *ce qui fait d'elle la faiblesse*, c'est l'impossibilité où elle se trouve de mener à bien ce projet, l'échec insurmontable auquel se heurte dans la vie son vouloir se défaire de soi », *ibid.*, *loc. cit.*, p. 105.

²⁶⁸ On peut voir entre autres un « duel entre un “je” non identifié et “l'enfant sombre qui saigne” dans *La prière d'Ibrahim*, confrontation entre l'arbre de Gengis Khan et la “Grande voix qui ne prononce pas de paroles” », Géraldine HENRY, « 1950-1957 : les écrits du désastre. L'imaginaire guerrier dans les premiers écrits poétiques d'Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 67.

²⁶⁹ Voir également : Catherine MAYAUX, « Henry Bauchau, “un monde en prose et en bruit” : pour un engagement alternatif », *art. cit.*

répond à la cruauté de cette situation par une ardeur inassouvable de destruction. S'il devient bourreau, c'est donc pour avoir refusé le statut de victime, mais sans possibilité de sortir de ce rapport de forces bipolaire.²⁷⁰

Dès lors, les différentes figurations des guerriers les situent au cœur d'une tension axiologique qui relativise le panache de leurs postures. Cela les associe, sans trancher de façon définitive, tant à des individus de valeur qu'à des personnes méprisables, mais également à des êtres à prendre en compassion pour leur vulnérabilité intérieure. De ce point de vue, Henry Bauchau participe au remodelage des imaginaires qui façonnent une représentation fascinante des guerriers, en particulier en regard du choix de les diffracter en un ensemble de peuples ou de corps de soldats hétérogènes qui les rendent protéiformes et inassignables à une représentation unifiée – laquelle réifierait de façon réductrice le Bien ou le Mal dont ils sont porteurs.

Dans cette perspective, les imaginaires guerriers témoignent d'une dimension spécifique du travail scripturaire du poète, qui est de révéler la réalité de la condition humaine sous ses aspects les plus fragiles – à la fois la souffrance des personnes face aux conflits armés et celle qui pousse intérieurement les individus à devenir des hommes de guerre. De la sorte se joue, en profondeur, la tentative d'éviter une disqualification des enjeux de la poésie : tant ce qui la réduirait à un tissu de jeux formels que l'écueil d'un positionnement idéologique.

2) De l'héroïsme solaire à l'héroïsme nocturne

La mise en cause des combattants débouche sur celle de l'héroïsme ; car celui-ci représente une voix possiblement déshumanisante dès qu'il est associé, dans l'imaginaire, au guerrier pourfendeur du « Mal », dont l'intransigeance idéologique a abouti aux guerres mondiales : « [n]ous avons effacé l'évangile des empires et renversé l'église des chars. / Mais on entend gronder dans le chœur des machines, on entend s'élever de nos œuvres sans maître / Comme un esprit de mort et de morne folie »²⁷¹. Dans ces vers, l'évocation de la « machine » renvoie possiblement tant à l'holocauste et à la « Solution finale » mécanisée, qu'au déploiement de l'organisation militaire, selon la métaphore de la machine de guerre. En contrepoint de cette méfiance, la complexité de la posture d'Henry Bauchau apparaît dans le fait que l'héroïsme représente également un réservoir d'idéaux chevaleresques qu'il est important de préserver, car ceux-ci se révèlent porteurs d'espérance et ouvrent au dépassement de soi : « [a]ncre la pierre en Dieu / Ancre tes violences / À la courbe des yeux / Ouverte à l'évidence »²⁷² ; « [c]'est le cœur, le cœur chevalier / Le cœur en lumière épuisée / Qui va par la route incertaine / Par amour d'amour incertain »²⁷³ ; « [v]aillance, compagnon qui persistes. Vaillance dans ta fragilité et l'exigence du poème »²⁷⁴. On remarque que cette dimension héroïque valorisée est étroitement associée à la création littéraire : « [c]e qui demeure, inattendu, c'est l'apparition et c'est la surrection du verbe, grâce à l'insurrection des mots »²⁷⁵.

²⁷⁰ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 99.

²⁷¹ « Cap des tempêtes », in *Poésie complète*, p. 29.

²⁷² « L'arc », *ibid.*, p. 130.

²⁷³ « La deuxième arche », *ibid.*, p. 260.

²⁷⁴ « Paroles du corps endormi », *ibid.*, p. 303.

²⁷⁵ « La sourde oreille ou le rêve de Freud », *ibid.*, p. 236.

Il y a à l'œuvre une suspension de toute assertion définitive qui s'établit avec la possibilité de lire, en reliant dans le temps certains poèmes, une complexification progressive du *dire*. Ainsi, la colère, qui manifeste en premier lieu la démesure de la violence (« [l]a Caste sans pitié, la face de colère / Qui hennit à la mort dans les rues des villages »²⁷⁶), désigne également une ténacité admirable (« [u]n jour, la Sibylle dit : La colère veut dire espérance »²⁷⁷). Géraldine Henry éclaire cette ambivalence en montrant que « [l]a plupart des représentations du guerrier le font appartenir à un peuple de nomades à la fois menaçant et menacé »²⁷⁸. Cela souligne la difficulté de faire la part, dans l'héritage de valeurs guerrières, entre celles dont il faut se déprendre et celles à préserver.

À partir de ces éléments émerge une tension entre la méfiance envers l'attitude héroïque qui caractérise les individus engagés dans une voie destructrice ou illusoire – à l'image de l'engagement de Bauchau sur le plan politique dans les années 40, qui a conduit à un échec existentiel – et l'affirmation de son identité de poète, qui détient une part d'héroïsme – puisqu'il s'agit pour lui, dans une certaine mesure, de lutter « contre la menace d'une perte identitaire liée à la langue »²⁷⁹ à la suite des discours entendus pendant l'entre-deux guerres. De ce point de vue, l'œuvre distingue deux formes d'héroïsme différentes. Ce dont se méfie le poète correspond à un héroïsme extérieur, de type spectaculaire, qui se fonde sur la valorisation de l'*ego* du combattant. En contrepoint, ce qui est valorisé plus profondément concerne un héroïsme plus invisible. Pour reprendre l'analyse de Régis Lefort, Henry Bauchau déplace le combat habituellement contre l'autre, en ce qu'il figure l'ennemi extérieur au groupe, « dans l'intime, sur la scène intérieure d'un théâtre personnel »²⁸⁰. L'écriture se fait le lieu d'un combat au moyen de ce que Bauchau nomme, dans *La Déchirure*, le « char de la langue », c'est-à-dire les « armes noires et brillantes » des mots qui « évoquent une écriture des origines, une langue guerrière et sacrée »²⁸¹. Cette vision rejoint par ailleurs la définition de l'épique que Bauchau reprend au philosophe Alain, qu'il cite dans *L'Écriture et la Circonstance* et *L'Écriture à l'écoute*, selon laquelle il s'agit d'une « lutte pour la découverte de soi-même »²⁸².

Dès lors, nous postulons que la qualification d'une autre voie héroïque, plus intérieure et, partant, loin des représentations traditionnelles occidentales, se trouve influencée par la connaissance d'un imaginaire extrême-oriental, touchant en particulier à la culture de ses arts martiaux. La Chine et le Japon font de la pratique des techniques de combat, en plus de leur dimension pragmatique qui consiste à affronter tout type d'adversaire dans n'importe quelle situation, l'objet symbolique d'une maîtrise et d'une connaissance de soi²⁸³. Selon l'analyse de Patrick Baudry, ce qui se met en jeu dans la réitération des gestes martiaux concerne une remise en cause répétée de soi-même, dans laquelle se joue le fait de « s'affronter à ses propres limites et au vide »²⁸⁴. De ce point

²⁷⁶ « Enfants », *ibid.*, p. 24.

²⁷⁷ « La sibylle », *ibid.*, p. 186.

²⁷⁸ Géraldine HENRY, « 1950-1957 : les écrits du désastre. L'imaginaire guerrier dans les premiers écrits poétiques d'Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 65.

²⁷⁹ « [...] les discours entendus dans l'enfance ont aussi développé en lui le sentiment confus d'une menace portée sur la langue maternelle », Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Sens et contresens d'un imaginaire guerrier : l'œuvre d'Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 455.

²⁸⁰ Régis LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 274.

²⁸¹ *La Déchirure*, p. 160.

²⁸² *L'Écriture à l'écoute*, p. 104.

²⁸³ Michel RANDOM, *Les arts martiaux. Ou l'esprit des budô*, Paris, Fernand Nathan, 1978 ; Howard REID et Michael CROUCHER, *The Way of the Warrior. The Paradox of the Martial Arts* [1983], New-York, Presses Overlook, 1995 ; Michel COQUET, *Iaido ou l'art de trancher l'ego*, Grenoble, Éditions l'Or du Temps, 1987.

²⁸⁴ Patrick BAUDRY, « La ritualité dans les arts martiaux », in Claude RIVIÈRE (sous la direction de), *Cahiers internationaux de sociologie*, volume XCII : *Nos rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 152.

de vue, l'intérêt de l'Aïkido, en regard des autres arts martiaux, repose sur la particularité d'avoir posé ces principes à l'avant-plan de la transmission des techniques qui le définissent :

Maître Ueshiba en arriva à la conclusion que l'esprit authentique du *budô* ne pouvait se retrouver dans l'atmosphère des compétitions ou des combats [...]. Il leur préféra un accomplissement de l'être, l'homme perfectionnant son corps et son esprit par l'entraînement et la pratique des arts martiaux avec d'autres individus attachés à la même quête.²⁸⁵

Ce qui caractérise les *budo*, à l'inverse des écoles de l'époque féodale, repose sur le principe implicite que hors de la sphère du *dojo* (littéralement le lieu où se pratique la « Voie »), c'est-à-dire hors de la visée d'une amélioration de soi par l'exécution répétée des mouvements, il n'existe que le combat, c'est-à-dire l'affrontement dénué de valeurs initiatiques et spirituelles²⁸⁶. La mutation historique des *budo* en *bujutsu* à l'époque moderne révèle la nécessité de transformer la transmission martiale originelle pour préférer un enseignement de type humaniste (que traduit la particule « *do* » signifiant la « Voie ») à celui pragmatique de type purement technique :

Le Bujutsu est lié à l'esprit de vaincre, à la victoire. Son étude a pour but de nous permettre de survivre en vainquant notre adversaire. Le Budo est une Voie. C'est un chemin de réflexion sur la vie qui va au-delà des concepts de victoire ou de défaite, même si leur pratique doit nous permettre de survivre en cas d'affrontement.²⁸⁷

C'est pourquoi la pratique d'un art tel que l'Aïkido ne prend son sens précisément que dans le cadre spatio-temporel défini d'une pratique qui a vocation à transmettre un héritage gestuel et de valeurs.

Ce qui fonde la proximité, sur le plan axiologique, entre la vision qui préside à la rédaction poétique d'Henry Bauchau et la pratique martiale est le fait, tout d'abord, que l'écrivain se trouve fasciné par l'initiation propre aux arts martiaux dont Eugen Herrigel rend compte dans son ouvrage : *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. Bauchau inscrit dans un processus de réécriture le moment central où le Maître Awa fait la démonstration de ses dons de tireur dans le noir, en plantant deux flèches exactement au même endroit, sans voir la cible²⁸⁸. Il est également marqué par la tradition chinoise de garder une flèche pour mourir²⁸⁹ en cas de défaite sur le champ de bataille, ce que thématise le poème « L'archer » : « [q]ue trois archers vêtus de sang / Tirent sur le soleil levant »²⁹⁰ ; « [l]'archer du soleil expirant / Tombé sur l'épouse vermeille / Devant la nuit du dernier sang / Garde une flèche pour le ciel »²⁹¹. D'autres indices convergent également à travers l'ensemble des écrits : le fait

²⁸⁵ Kisshômaru UESHIBA, *L'Esprit de l'Aïkido* [1984], traduit de l'anglais par Josette NICKELS-GROLIER, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2006, pp. 21-22.

²⁸⁶ Cette idée se trouve étayée par les propos de plusieurs experts ; voir entre autres Jean-Daniel CAUHÉPÉ et Anne KUANG, *Les arts martiaux : intériorisés. Ou l'aïkido de la sagesse*, Paris, Éditions Vêga, 2008 ; André NOCQUET, *Maître Morihei Uyeshiba. Présence et message* [1987], Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2007 ; André COGNARD, *Question de*, n°102 : *Civilisation et arts martiaux. Ou le nœud de la ceinture*, Albin Michel, 1995.

²⁸⁷ Léo TAMAKI, « Entretien avec Hino sensei (1) : Budo, Bujutsu, Kakutogi », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-36928217.html>, consulté le 30 avril 2013.

²⁸⁸ Voir pour plus de précisions l'analyse d'Olivier Ammour-Mayeur dans son article : « “Alors comme un fruit mûr, le coup s'est détaché de vous” : Henry Bauchau et l'esthétique zen du tir à l'arc », in Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, pp. 273-291.

²⁸⁹ « Une autre tradition chinoise me frappe et me touche intimement. Les guerriers antiques doivent, pendant le combat, conserver une flèche au carquois. S'ils sont blessés à mort, les rites exigent qu'avant de mourir ils tirent cette flèche ultime vers le ciel », *L'Écriture à l'écoute*, p. 34.

²⁹⁰ « L'archer », in *Poésie complète*, p. 33.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 34.

que le personnage de Stéphane dans le *Boulevard périphérique*²⁹² pratique significativement les arts martiaux – ce qui pourrait expliquer le saut incroyable qu'il réalise pour s'échapper de la prison de Shadow – ; le fait que, dans *Œdipe sur la route*²⁹³, le personnage d'Œdipe soit très proche du héros japonais Zatoïchi – un bretteur aveugle qui dissimule son sabre dans sa canne, de la même façon que le bâton du roi aveugle est fait du bois de sa lance préférée, et qui pratique des massages thérapeutiques –, ou encore la façon de lutter de Clios qui utilise ses pieds à la façon des arts de combat chinois.

La question se pose alors de savoir, concrètement, contre quoi il s'agit de lutter. En premier lieu, l'héroïsme « invisible » d'Henry Bauchau apparaît lié au mouvement « géologique » d'exploration de soi qui, pour aboutir, implique de vaincre les résistances qu'il éprouve lors de la phase rédactionnelle. En d'autres termes, l'écriture se fonde, à l'image des arts martiaux, sur une lutte avec soi-même. L'auteur souligne lui-même le rapprochement possible entre expression littéraire et pratique guerrière : « comme dans les arts martiaux, le poète lutte contre lui-même pour faire passer les messages de l'inconscient par des voix accessibles aux autres et dans les traditions artistiques d'une certaine culture »²⁹⁴. Sur le plan des imaginaires, cela signifie privilégier un héroïsme nocturne, puisque l'adversaire se révèle être soi-même – sur le modèle biblique de la lutte avec l'ange –, à un héroïsme diurne caractéristique de l'affrontement avec un autre extérieur à soi, aisément identifiable. Cela éclaire en retour le choix de se rapprocher stylistiquement de l'épopée :

Récit d'action, concentrant en celle-ci ses effets de sens, économe d'ornements annexes, l'épopée met en scène l'agressivité virile au service de quelque grande entreprise. Fondamentalement, elle narre un combat et dégage, parmi ses protagonistes, une figure hors du commun qui, pour ne pas sortir toujours vainqueur de l'épreuve, n'en suscite pas moins l'admiration.²⁹⁵

Dans les poèmes, le combat qui se trouve narré – de façon plus discrète que dans la tradition de l'épopée – se révèle intrinsèque au geste même de rédiger. Si l'écriture renvoie aux tonalités fondamentales du « pâtre », c'est en raison du fait qu'elle ne thématise pas extérieurement l'acte guerrier, mais qu'elle est elle-même instrument d'une lutte, réelle ou imaginaire, vécue pleinement sur le plan de l'affectivité. Dans cette perspective, on peut lire dans la série de poèmes regroupés sous « Blason de décembre ou la double initiation », la mise en scène d'un « je » comme « pirate faisant la guerre au navire de son enfance, c'est-à-dire aussi de son histoire »²⁹⁶.

Plus fondamentalement, l'héroïsme qui motive la création littéraire concerne une conquête corporelle : « [j]e sens toujours que ce difficile apprentissage de l'équilibre, de la respiration et d'un mouvement souple et coordonné de tout le corps compte pour beaucoup dans mon écriture »²⁹⁷. Ce qui est visé concerne la plénitude de s'éprouver en tant que ce corps irréductiblement sien, dans ses joies comme dans sa pesanteur parfois douloureuse. Geneviève Henrot-Sostero montre que l'aspect « guerrier » de cette quête d'une saisie de soi

²⁹² Voir Henry BAUCHAU, *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008, collection « Babel ».

²⁹³ Voir Henry BAUCHAU, *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990, collection « Babel ».

²⁹⁴ Mail personnel d'Henry Bauchau daté du 28 décembre 2009.

²⁹⁵ Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 105.

²⁹⁶ Émilienne AKONGA, « Une entreprise de réhabilitation », in Marc QUAGHEBEUR (sous la direction de), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 392.

²⁹⁷ *Passage de la Bonne-Graine. Journal (1997-2001)*, pp. 57-58. « [...] le corps sera également le lieu de tension, tant dans sa corporéité concrète et temporelle que dans sa portée la plus spirituelle, celle dont Henry Bauchau aime à dire qu'elle est marquée par le "tumulte" des dieux en lui », Jean LECLERCQ, « L'art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », art. cit., p. 103.

comme « chair » se traduit en premier lieu par une fragmentation du corps, qui apparaît comme éparpillé²⁹⁸. Également, cela apparaît dans la thématique de la lutte corporelle : « le père admirable et joueur / nous culbutant nous provoquant / au combat et au rire amoureux avec lui »²⁹⁹ ; « [u]n jour je saisirai la belle, la rebelle / par sa crinière végétale »³⁰⁰ ; « [j]e l'ai voulu, j'ai eu / le monde en corps à corps »³⁰¹ – ce qui renforce le parallèle entre l'écriture et la pratique martiale. L'objectif concerne l'aboutissement d'une esthétique, fruit d'un travail à rebours des tentations idéologiques qui ont conduit l'auteur à préférer, pour un temps, un chemin loin des vérités du corps et des sensations ; soit une esthétique qui ne conduise pas à une absence à soi, à laquelle pourrait mener l'effet d'une clôture de l'œuvre, comme totalité parfaite et dont le corps constitue la métaphore.

Ce qui est opéré, en amont, est le choix d'une mise à l'épreuve de soi, encore et encore, à l'encontre d'une voie qui tenterait de réduire la part du risque de sa propre vie – ce que l'écrivain traduit de façon imagée de la sorte : « [l]a Chine intérieure est le lieu élu par un autre regard qui, en pénétrant dans la tanière du tigre, parvient à dépasser la crainte, à renoncer aux pouvoirs de la sagesse et du savoir pour tout risquer sur l'amour, sur la vie et la création »³⁰². Dans la continuité de cette idée, si, comme l'écrit Eugen Herrigel, « le tir à l'arc demeure affaire de vie et de mort, dans la mesure où il est un combat de l'archer contre lui-même »³⁰³, de la même façon pour Bauchau « [l]a poésie te dit qu'il ne faut pas mourir et toi, en cet instant où tu la perds de vue, tu vois – comment, comment en suivant Freud et son poème ? – / Tu vois que l'écriture intérieure a raison »³⁰⁴. Toutefois, il s'agit bien d'une proximité dans l'imaginaire, car il est difficile d'assimiler l'enjeu vital qui sous-tend la pratique des arts martiaux au soutien existentiel que peut procurer l'activité scripturaire. La pratique d'un *budo* est à l'origine déterminée par la sauvegarde de soi et de son intégrité en situation de combat où l'on peut faire face à un danger mortel. Ce qui les rapproche concerne surtout leur dimension initiatique qui offre, par l'expression de la « déchirure » du sujet, à transmuier une vulnérabilité en force.

3) Créer : un combat avec l'Ange³⁰⁵

Si, pour Régis Lefort, « le combat constitue un des mythes de la mythologie bauchalienne »³⁰⁶, la qualification d'un héroïsme intérieur et intrinsèquement lié à l'écriture pose la question de la nature du combat qui se déroule en creux des textes. En effet, le trajet existentiel de Bauchau, de l'homme engagé pour la Cité à l'homme de plume qui se méfie des certitudes, implique l'évolution de la lutte propre au cadre énonciatif des

²⁹⁸ « Au plus près du blason à la mode de la Renaissance, le portrait de la femme aimée et perdue (*Liant déliant*) se fond dans un flou morcelé où chaque angle du visage se trouve décousu des autres, encerclé de non-image comme une tesselle de mosaïque entourée de trop de ciment, et prêt à s'émietter davantage dans la brume de l'oubli. L'effigie même de l'amante en allée s'abandonne à la partition typique du blason », Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit., p. 134.

²⁹⁹ « Le plaisir », in *Poésie complète*, p. 79.

³⁰⁰ « La canicule », *ibid.*, p. 82.

³⁰¹ « Le corsaire », *ibid.*, p. 122.

³⁰² *L'Écriture à l'écoute*, p. 47.

³⁰³ « [...] cette forme d'assaut n'est pas une médiocre contrefaçon, mais bien ce qui inspire et soutient toute lutte contre un ennemi extérieur, contre un adversaire en chair et en os par exemple », Eugen HERRIGEL, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, op. cit., p. 15.

³⁰⁴ « La sourde oreille ou le rêve de Freud », *ibid.*, p. 246.

³⁰⁵ La figure « de l'ange interpelle le lecteur à la fois par la fréquence de son apparition et par les clés d'interprétation qu'elle procure. [...] On connaît l'intérêt porté par Henry Bauchau à l'égard de ce récit qu'il considère comme "le vrai poème épique de notre temps" », Géraldine HENRY, « 1950-1957 : les écrits du désastre. L'imaginaire guerrier dans les premiers écrits poétiques d'Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 67.

³⁰⁶ Régis LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 175.

poèmes. Le travail sur archives³⁰⁷ permet de voir que le souci politique que révèlent certains textes constituait un élément plus important de l'activité scripturaire en ses débuts. Les versions antérieures révèlent parfois un rapport à l'histoire politique plus prégnant ou plus explicite à l'origine³⁰⁸. Or, l'effacement de cette dimension, au fil du temps, trahit un resserrement des enjeux de la poésie sur la création elle-même, qui fait de la page le lieu d'une mise en abîme de ses propres conditions de genèse : « [e]n grand secret pourtant tu commences à écrire. Quelques poèmes maladroits. Et tu t'appuies sur la béquille des mots pour avancer dans le dessein »³⁰⁹ ; « [l]e poème veut un temps d'attente et un temps de refus, un temps d'accueil, il est aussi la circonstance »³¹⁰.

De ce point de vue, thématiser la lutte guerrière rend compte, à un autre niveau, de la difficulté à conquérir un espace poétique qui corresponde à la visée du créateur. L'écriture, à laquelle Henry Bauchau se voue, n'aboutit au poème qu'au prix d'une lutte permanente à la fois contre et avec le langage – à l'image de l'évolution des *bujutsu* (écoles féodales de combat) en *budo* (arts martiaux modernes) au sens où, avec la fin de l'époque féodale, la transmission des techniques guerrières vise non plus tant à ce qu'elles soient exécutées sur les champs de bataille qu'à modifier l'individu pour son enrichissement personnel. Cela invite à penser un certain détachement de la quête de l'effet esthétique chez l'auteur – lequel surgit alors de façon presque fortuite et non préméditée – pour préserver la sincérité de sa démarche. De fait, si l'expression d'« arts martiaux », inventée par les Européens³¹¹, souligne le rapprochement entre la lutte et la création artistique, cela correspond en réalité à ce qu'ils ont projeté sur ces disciplines, à partir de leur regard de non-initiés. Étymologiquement, le terme « *budo* » en japonais signifie tant « arrêter la lance » qu'« attaquer avec la lance », et ne montre aucun intérêt pour l'aspect esthétique de la pratique, entièrement tournée vers l'efficacité pragmatique. Pour paraphraser Diotime dans *Œdipe sur la route*, la lutte sert à lutter³¹², en tant qu'il s'y joue entre autres un accroissement des pouvoirs individuels et de la plénitude d'être soi. En ce sens, la création littéraire représente en elle-même un combat – contre soi et les profondeurs invisibles de l'Inconscient – que symbolise le motif de la lutte avec l'Ange³¹³.

En premier lieu, cela touche à la lutte que le poète doit mener contre les résistances qui le freinent dans son désir de créer, de sorte que « [p]aradoxalement, l'écriture part, chez Bauchau, de "l'inhibition d'écrire" »³¹⁴. Cela concerne aussi le fait que le sujet se trouve en prise avec l'indicible : l'opacité du langage provient de son incapacité à rejoindre l'idéal de la sensation, du poème rêvé, qui l'incite au départ à la rédaction, et caractéristique

³⁰⁷ Les poèmes inédits d'avant-guerre et les avant-textes de l'œuvre poétique sont accessibles au Fonds Henry Bauchau de l'Université catholique de Louvain.

³⁰⁸ On peut souligner la disparition du nom d'Hitler dans le poème « Enfants » au fil des parutions. Voir en particulier l'analyse de Jérémie Lambert dans son article : « Les origines de l'imaginaire bauchalien. Quelques aperçus génétiques de *Géologie* », in *L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°6 : *Aux sources de la création poétique*, Presses universitaires de Louvain, 2014, pp. 103-117.

³⁰⁹ « La sourde oreille ou le rêve de Freud », in *Poésie complète*, p. 242.

³¹⁰ « La cressonnière », *ibid.*, p. 271.

³¹¹ « Ce sont les Anglo-Saxons dominateurs au Japon, sans doute impressionnés par la diversité des démonstrations martiales qu'on leur présentait et par l'idéologie du samouraï dont elles se paraient encore, qui inventèrent le terme *Martial Arts* pour désigner cet ensemble exotique et spectaculaire qui leur paraissait si différent de ce qu'ils connaissaient », Emmanuel CHARLOT et Patrick DENAUD, *Les arts martiaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, collection « Que sais-je ? », p. 7.

³¹² « « Prier, toujours prier, ça sert à quoi ? » La réponse est sans hésitation : « Ça sert à prier. » », *Œdipe sur la route*, p. 193.

³¹³ « [...] *l'œuvre* [...] construit, au cours d'une expérience spirituelle inégalable – le Combat de Jacob avec l'Ange –, une connaissance supérieure, se constituant en vecteur de transmission de ce savoir auprès de la collectivité », Joëlle CAULLIER, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », in *L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°2 : *Henry Bauchau et les arts*, *op. cit.*, p. 42.

³¹⁴ « L'écriture voit deux forces particulières lui résister, celle de « la marche capricieuse de la pensée » – dont il faut se défaire car la poésie se situe en *avant* de la pensée – et celle de « l'incertaine mémoire » qui va « non vers une reviviscence de ce qui a été mais vers la création d'un nouvel être », Régis LEFORT, « Résistance, espérance, errance dans l'écriture », *art. cit.*, p. 79. Voir également : Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, Paris, L'Harmattan, 2006, collection « Structures et pouvoirs des imaginaires ».

de la « structure d'horizon ». C'est en ce sens que « l'écrivain est à l'intérieur du combat que se livrent les mots »³¹⁵. L'écriture poétique s'assimile pour l'auteur à une écriture guerrière en ce qu'il lutte pour aboutir au poème achevé, à travers la déception de ne pouvoir rejoindre le texte rêvé qui motive à l'origine le geste créateur : « [i]l y a toujours, derrière le poème auquel nous pouvons parvenir, un poème parfait que nous avons entrevu et que nous ne parvenons pas à réaliser tout à fait »³¹⁶. Car à la fulgurance de la sensation ne peut correspondre le geste du tracé, limité par la matière et le corps. Dans cet écart, la pensée emprunte d'autres voies ; et la main compose aussi le poème à partir de l'inattendu qui bée dans les mots. Dès lors, l'imaginaire guerrier trahit ultimement une quête difficile et abrupte, à travers le langage, d'un achèvement du poème.

De cette façon s'éclaire la formule énigmatique de « la mémoire de mon futur »³¹⁷ qu'affectionne Bauchau et qui se révèle programmatique du double mouvement de son écriture : elle manifeste la conjonction féconde entre la quête de sens dans les couches originelles des expériences passées, et le mouvement de la création poétique qui déploie des potentialités affectives et signifiantes en avant du scripteur. S'il s'agit d'orienter la création poétique dans le sens d'une élucidation de soi qui nécessite de se plonger dans le déchiffrement de l'enfance et des événements liés à l'originel, pour autant la complexité de l'œuvre repose sur le principe selon lequel le langage produit, dans l'écart entre le texte rêvé, entraperçu, et celui effectivement composé, des significations inattendues. De la sorte, elle ouvre des possibilités de lecture nouvelles, si bien que l'écriture est sans cesse ouverte à l'à venir : « [c]'est un moment de bonheur où je communique avec une profondeur, avec un immense passé, tout en me dirigeant, de façon imprécise mais certaine, en avant »³¹⁸.

Il ne s'agit pas de considérer le motif de la lutte avec l'Ange comme une simple allégorie de la pratique poétique. Car, sur le plan de l'affectivité, cette lutte constitue une mise à l'épreuve réelle de soi, laquelle n'est pas sans risque alors qu'elle se lie intimement à la corporéité du scripteur :

[...] chaque aboutissement ou accomplissement du travail donne lieu à cette puissante tension avec le corps écrivain, qui se dit ou se rappelle dans des symptomatologies qui manifestent l'effort et les effets du cheminement ou de la remontée de l'écriture qui vient à son terme [...].³¹⁹

S'il est vrai, selon la formule de Corina Dambean, que l'interaction du corps avec la matière émotionnelle des mots « engendre une reconfiguration du sujet comme corps et comme intériorité »³²⁰, la confrontation avec le langage rapproche effectivement la pratique scripturaire du poète de celle des arts martiaux. Tous deux se rejoignent dans le fait que l'œuvre qui en résulte – qu'elle soit verbale ou composée de séquences de gestes meurtriers – constitue « la jonction entre une part profonde de l'être », souvent blessée ou menacée, « que l'artiste n'arrive pas à exprimer, et le monde »³²¹.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 90.

³¹⁶ Commentaire d'Henry Bauchau à la suite de l'article de Marie-Claire Boons, « Henry Bauchau, le rêveur, le poète », *art. cit.*, p. 43.

³¹⁷ « La mémoire de mon futur », in *Poésie complète*, p. 274.

³¹⁸ *L'Écriture à l'écoute*, p. 30.

³¹⁹ Jean LECLERCQ, « L'art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 99.

³²⁰ Corina DAMBEAN, « La matière-plaisir ou l'art comme passage du biologique à l'esthétique dans *Œdipe sur la route* », in *L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°2 : *Henry Bauchau et les arts*, *op. cit.*, p. 53.

³²¹ *Idem.*

*

L'œuvre d'Henry Bauchau se révèle dynamisée par le besoin d'exprimer l'intériorité, en tant qu'elle détient une violence cachée – violence qui conditionne pour une part essentielle l'énonciation des premiers recueils. À cet égard, le rapport non mimétique mais *pathétique* à la violence élabore les contours d'une écriture guerrière, d'autant plus qu'elle se fait le lieu d'une lutte pour aboutir à l'achèvement – du moins de façon provisoire – des textes. Cette lutte s'enracine tant dans le langage que dans la difficulté, en regard du vécu de l'auteur, d'exprimer l'intime.

Dans cette perspective, l'œuvre poétique se fait le lieu d'une refiguration du Soi, par-delà le principe que le sujet scripteur puise dans les mots « un instrument de découverte au service de la vérité du poème »³²², s'il est vrai que ce processus façonne en retour l'identité de l'écrivain. Comme le souligne Paul Ricœur, « récits littéraire et histoires de vie, loin de s'exclure, se complètent, en dépit ou à la faveur de leur contraste », de sorte que « le récit fait partie de la vie avant de s'exiler de la vie dans l'écriture »³²³. Bien que le sujet lyrique élabore un *ethos* de sincérité qui le fait coïncider imaginativement avec la figure de l'auteur, le refus de l'égotisme de la part de Bauchau entraîne un « déplacement du contenu du JE, qui ne coïncide plus avec l'instance écrivante »³²⁴. Cela s'explique par le fait que l'écriture implique la fictionnalisation du sujet autobiographique³²⁵ :

Le sujet lyrique, loin de s'exprimer comme un sujet déjà constitué que le poème représenterait ou exprimerait, est en perpétuelle constitution dans une genèse constamment renouvelée par le poème, et hors duquel il n'existe pas. Le sujet lyrique se crée dans et par le poème, qui a valeur performative.³²⁶

Ainsi, le Moi référentiel s'enrichit d'une pluralisation de soi par le développement d'un Moi fictif « d'autant plus éloigné de l'auteur qu'il appartient à la sphère de l'histoire ancienne ou de l'Orient »³²⁷ ; ce qui rejoint l'idée développée par Myriam Watthee-Delmotte que l'œuvre, dans sa dimension auto-constituante, construit une figuration de l'écrivain « non monolithique et mouvante »³²⁸.

De façon spécifique, en regard de l'isomorphisme de la plume et de l'épée qu'opère Bauchau dans plusieurs textes, de sa fascination pour la culture orientale et en particulier sa tradition martiale, on voit que les poèmes élaborent en creux un « mythe personnel »³²⁹ où, par le biais de l'« identité narrative », apparaît une identification à la figure du *samourai* – ce qu'étaient également différents éléments. Celui-ci incarne, dans l'imaginaire occidental, le guerrier cultivé proche du chevalier poète, puisque la calligraphie et la littérature font

³²² Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit., p. 24.

³²³ Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 193.

³²⁴ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 127.

³²⁵ « [...] le sujet lyrique apparaîtrait comme un sujet autobiographique “fictionnalisé”, ou du moins en voie de “fictionnalisation” », Dominique COMBE, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », art. cit., p. 55.

³²⁶ *Ibid.*, p. 63.

³²⁷ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 127.

³²⁸ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'affleurement d'un mythe personnel chez Henry Bauchau », in *L'Écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°5 : *Le temps du créateur*, Presses universitaires de Louvain, 2013, p. 152.

³²⁹ L'intérêt de cette notion est de souligner que l'œuvre de Bauchau « n'est en rien un système clos kaléidoscopique dont la seule faculté d'invention résiderait dans la variation des combinaisons des mêmes éléments. La figuration de l'écrivain [...] n'est pas de l'ordre du ressassement mais du devenir », *ibid.*, p. 163.

partie de son éducation³³⁰. Or, Bauchau a lu *Le Japon moderne et l'éthique du samouraï* de Mishima qui décrit précisément l'attitude chevaleresque déterminant le mode de vie des guerriers japonais – lecture qui l'a visiblement marqué – ainsi que les principes de Sun Tzu qui les imprégnaient. Cette dimension imaginaire de l'identité est aussi confortée par le fait que Bauchau a connu une expérience réelle du combat militaire pendant la Seconde Guerre mondiale, mais également en raison de son dévouement à un idéal et au roi qui lui a causé du tort – comportement qui s'avère proche de l'éthique conditionnant l'attitude du *samouraï* à l'époque féodale³³¹. En outre, cette dénomination japonais provient étymologiquement de « *saburai*, forme nominale du verbe *saburau* qui signifie *servir* ou *rester à côté d'une personne importante* »³³² ; ce que l'on peut rapprocher de la « double vocation » de l'écrivain belge qu'il évoque en ces termes : « [i]l me semble enfin [...] qu'il y a en moi une double vocation. Celle d'écrivain, mais aussi celle de tenir une place utile parmi les autres dans cette vie collective, toujours un peu boiteuse, qui est la nôtre »³³³. À cet égard, la piste du totémisme qu'explore Okou Dagou³³⁴ s'avère pertinente en ce qu'elle concerne l'élection d'une affinité entre un individu (Bauchau/guerrier) et un objet (la plume/l'épée) – lien qui était particulièrement fort entre un *samouraï* et son sabre, puisqu'il contenait une part de son âme³³⁵.

Cette configuration imaginaire de soi comme héros se comprend dans la mesure où il s'agit, à travers un processus de figuration de soi, de se donner la force d'affronter ses démons intimes. La littérature offre à l'auteur une voie pour supporter l'effritement des héros qui caractérise l'époque contemporaine, et se lie à la mise en intrigue d'un nœud herméneutique douloureux : la défaite des Belges – et par conséquent la sienne – qui n'ont pu défendre ni leur pays ni leur identité pendant la Seconde Guerre mondiale. Or, pour Michel Henry, ne pouvoir se décharger de soi et entreprendre pourtant de le faire – c'est-à-dire « entreprendre la projection hors de soi de ce qu'on porte en soi de trop lourd »³³⁶ – signifie l'impossibilité d'une mise à distance réelle de soi par l'expression littéraire³³⁷. Toutefois, dès lors que se décharger de ce que la Vie comporte d'insupportable revient à en projeter l'image dans un « monde du rêve où le désir cherche, dans la contemplation de sa propre représentation [...], l'oubli et l'apaisement de son malaise »³³⁸, la remodeler par l'écriture donne en revanche la possibilité de vivre, grâce à l'imaginaire, un supplément d'existence apte à aménager un rapport à soi plus épanoui.

³³⁰ « [...] le *Buke Sho-Hatto* exigeait des samourais qu'ils entretinssent leur condition militaire, même en temps de paix. La toute première clause stipulait la règle suivante : "L'étude de la littérature et la pratique des arts militaires doivent être poursuivies côte à côte." [...] En quelques mots lapidaires, Ieyasu résuma l'importance de l'entraînement militaire et le développement de la double nature du samouraï : "La Voie de la littérature et des armes, de l'arc et de la cavalerie doit être cultivée avec toute la force du cœur et de l'esprit. [...]" », Gregory IRVINE, *Le sabre japonais. L'âme du samouraï* [2000], traduit de l'anglais par Laurence SEGUIN, Méolans-Revel, Éditions DésIris, 2003, p. 71. Le *Buke Sho-Hatto* est une série de règles dictant la conduite des *samourais* élaborée par le *shogun* Ieyasu Tokugawa en 1615.

³³¹ Voir à titre indicatif : Jocho YAMAMOTO, *Hagakurê. Le livre secret des Samourais* [1984], traduit de l'anglais par M.F. DUVAUCHELLE, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2002.

³³² Kenji TOKITSU, *Miyamoto Musashi. Maître de sabre japonais du XVII^e siècle. L'homme et l'œuvre, mythe et réalité*, op. cit., p. 17.

³³³ *L'Écriture à l'écoute*, p. 38.

³³⁴ Voir Okou DAGOU, « La piste négro-africaine du totémisme dans *Diotime et les lions* », in Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, op. cit., pp. 311-321.

³³⁵ Voir Gregory IRVINE, *Le sabre japonais. L'âme du samouraï*, op. cit.

³³⁶ Michel HENRY, *Généalogie de la psychanalyse. Le commencement perdu*, op. cit., p. 316.

³³⁷ « [...] l'affectivité ne s'objective pas mais seulement son image et [...], bien plus, le procès d'extériorisation qui jette devant ne se jette pas lui-même devant mais demeure en soi dans son accomplissement même », *idem*.

³³⁸ *Idem*.

CHAPITRE 2

POÉTIQUE DES MUTATIONS

Si de nombreux poèmes d'Henry Bauchau appuient l'idée que la violence constitue « la devise de l'énigmatique blason de [s]a vie »¹, l'auteur se dit par ailleurs « écrivain par espérance »². En contrepartie de l'affectivité douloureuse exprimée majoritairement dans les premiers recueils, apparaît l'inscription d'une tonalité esthétique plus heureuse. Comme le souligne Geneviève Henrot-Sostero, bien que l'écriture des premiers textes semble empreinte d'une « couleur de calamité », propre à une « écriture du désastre », celle-ci toutefois « se conjugue presque toujours [...] sur le mode du révolu (passé simple) ou sur celui de l'accompli (passé composé) »³. Le fait d'accorder une place privilégiée au présent – même s'il n'est parfois thématiqué qu'en creux –, constitue un moyen efficace pour se mettre à distance des blessures qui motivent le geste créateur et, ainsi, pour se tourner vers un au-delà des « ruines surgissantes »⁴ qui marquent le sujet. À cet égard, il se joue dans la création littéraire une « reconfiguration symbolique propice à une construction identitaire du poète habitant le monde pleinement »⁵. Le choix de s'identifier aux guerriers s'explique dès lors en raison du fait que ceux-ci, qu'ils soient porteurs d'idéaux chevaleresques ou porteurs de mort, ravissent hors de la banalité du réel et aident à surmonter une difficulté d'être au quotidien.

En ce sens, l'écriture *guerrière* d'Henry Bauchau est le lieu d'une épreuve qui, par le moyen du mythe personnel qu'elle construit, permet de négocier un vécu difficile qui le hante, afin d'aller vers un mieux-être. La transformation identitaire qu'elle opère dans l'imaginaire laisse apercevoir un envers bénéfique qui l'enrichit. La dimension importante de son œuvre poétique montre en effet que le poète :

[...] tisse une œuvre dont les fils de chaîne sont les épreuves rencontrées, mais les fils de trame, son élan de confiance toujours maintenu dans l'humain : dans le pouvoir de la parole à faire sens, ne fût-ce que dans le partage, et aussi dans l'art de la parole qui introduit la composante de plaisir et du jeu par lesquelles la vie reprend saveur.⁶

¹ *L'Écriture à l'écoute*, loc. cit., p. 34.

² *Ibid.*, p. 121. Voir à ce sujet : Pierre HALEN, Raymond MICHEL et Monique MICHEL (édité par), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, op. cit.

³ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit., p. 49.

⁴ Le sujet lyrique se désigne comme « [n]atif / de [s]es ruines surgissantes », « Succinctes », in *Poésie complète*, p. 151.

⁵ Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Avant-propos », in Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, op. cit., p. 12.

⁶ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 10.

La richesse de son travail scripturaire repose à cet égard sur un double mouvement. D'une part, l'art littéraire du poète, en tant qu'auxiliaire d'une « géologie » de soi liée à l'analyse⁷, se trouve ancré dans la douleur ; d'autre part, il se trouve également porté par ce qui se donne à voir comme un amour des mots et de la beauté inscrite tant dans le langage que dans le monde. Cet amour semble en particulier l'emporter sur la violence dont le sujet se trouve être le témoin intérieur et extérieur :

[...] l'écriture, pour cet être grave et volontaire, ne sera jamais œuvre de divertissement mais bien recherche d'une parole essentielle, d'une parole qui aide à vivre, qui s'ancre dans le tragique et le magnifie par le chant, afin de libérer les forces vives.⁸

Ce rapport à la création s'institue possiblement comme une réponse à la condamnation de la poésie que formule Adorno⁹ à la suite du traumatisme de la Seconde Guerre mondiale. Henry Bauchau affirme la place du poète et requalifie l'enjeu d'introduire une composante de jouissance irréductible de l'existence par l'art à travers les paroles de Gengis Khan : « [p]ourquoi sommes-nous venus, nous, les porteurs de rêves, si ce n'est pour montrer comme la réalité est vaste... et comme elle nous suffit »¹⁰.

Significativement, c'est celui qui par excellence figure l'*ethos* du guerrier oriental qui prononce cette phrase de sagesse. La richesse de l'imaginaire asiatique dans l'œuvre est liée à sa configuration polyvalente qui se fonde sur une constellation d'images empêchant de le réduire à un territoire univoque et aisément déchiffrable. Comme l'analyse Catherine Mayaux, l'Extrême-Orient s'avère constitué d'un ensemble de représentations qui invitent à le concevoir comme un espace pluriel :

[...] dès qu'on tente de cerner cette présence de la Chine dans l'œuvre du poète, essais compris, on découvre qu'il y a en Bauchau plusieurs Chine, comme des ensembles diversement liés à ce pays par l'imaginaire, par le psychisme, par les lectures ou la culture..., ensembles intriqués qui créent un territoire propre au poète [...].¹¹

L'Orient constitue en ce sens un symbole qui informe en profondeur son écriture. Il s'opère en particulier un mouvement d'aller-retour entre l'inscription d'une multitude de Chine et le fait que cette culture s'efforce de conceptualiser la multiplicité au sein de l'unicité¹². Convoquer la tradition chinoise, dans la mesure où elle valorise la polyvalence textuelle, contribue à la complexité du travail rédactionnel de Bauchau : cela ouvre à une coïncidence thématique et stylistique qui assure une forte cohésion entre les différents niveaux d'écriture.

Si l'Asie symbolise la part de démesure inscrite en l'homme, dont les traditions martiales peuvent être un terrible exécutoire, cette culture représente également, et en contrepoint, l'aspiration à une forme de sagesse.

⁷ Cf. *supra*, pp. 28-32.

⁸ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 14. Voir également : Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Henry Bauchau. La gravité du poème », in Laurent FELS (sous la direction de), *Regards sur la poésie du XX^e siècle*, tome 1, Namur, Presses universitaires de Namur, 2009, pp. 19-35.

⁹ « [...] écrire un poème après Auschwitz est barbare », Theodor WIESEGRUND-ADORNO, *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer ROCHLITZ, Paris, Payot, 1986, collection « Critique de la politique », p. 26.

¹⁰ *Gengis Khan*, p. 174.

¹¹ Catherine MAYAUX, « Habiter la Chine en poète selon Henry Bauchau », in Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, *op. cit.*, p. 256.

¹² Le *Yi-king* – que l'on peut traduire par le *Livre des Mutations* ou le *Classique des Changements* – représente l'ouvrage de fond de la pensée chinoise et rend compte, sous l'infinie diversité des actualisations du monde, des lois immuables qui agissent de façon invisible. Voir à ce sujet : François CHENG, *Et le souffle devient signe. Ma quête du vrai et du beau par la calligraphie*, Paris, L'Iconoclaste, 2001 ; François JULLIEN, *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi king*, *op. cit.*

C'est ce que l'auteur met en avant à propos des personnages de Gengis Khan et de Tchelou T'sai lorsqu'il souligne que le conquérant mongol certes « creuse, [...] déracine, [...] dévaste » mais que « son excès de puissance suscite cependant une autre force qui lui fait équilibre, celle du ministre chinois »¹³. Cette forme de sagesse cherche l'épanouissement de l'être dans le consentement à ses propres limites et dans l'émerveillement sans cesse renouvelé du monde. À cet égard, l'analyse de Myriam Watthee-Delmotte à propos de la figure d'Antigone – laquelle assume « la part du poétique dans l'aventure psychanalytique d'Henry Bauchau, la part réservée à la présence sans pourquoi, à la jouissance »¹⁴ – s'applique également dans les poèmes en ce qui concerne la « Chine intérieure ». Le fait est que si Antigone représente une dimension lumineuse de l'écriture, c'est parce qu'elle se trouve elle-même « éclairée » par l'Orient : « [q]uant aux vitres sensées, insensées du poème, la matière Antigone / À l'Orient s'est éclairée »¹⁵. Aussi le passage par cette culture débouche-t-il sur un savoir-être, dont l'enseignement consiste à rappeler qu'« [i]l n'y a rien de nécessaire / sauf être là, à chaque instant, de plus en plus »¹⁶.

Cette dimension positive de l'œuvre suscite, pour une part importante, l'adhésion d'une communauté de plus en plus grande de lecteurs depuis deux décennies. Aussi s'agit-il de rendre compte de cet autre aspect essentiel, afin de mettre en lumière ce qui se donne à lire comme un trajet existentiel dans et par la création littéraire, tel que le pose de façon programmatique le poème « L'œuvre » : « [a]vec mes pierres carrées / je t'enfermerai dans une œuvre / car tu es coureur de chagrins / et la règle est d'apprendre à rire / Homme / avant de mourir »¹⁷.

I Œuvre du temps

La longévité de la carrière d'Henry Bauchau, qui couvre toute la moitié du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle jusqu'à sa mort, invite à considérer l'importance du temps dans la genèse de l'œuvre¹⁸. Cet éclairage s'avère particulièrement fécond en ce qui concerne les poèmes, puisque ceux-ci accompagnent toute la trajectoire littéraire de l'auteur – depuis *Géologie* (publié en 1958) jusqu'à *Tentatives de louange* (publié en 2011). Henry Bauchau lui-même insiste sur l'importance du temps comme ce qui est en particulier nécessaire à la rédaction poétique : « le temps est la seule chose vraiment nécessaire à l'artiste et c'est très difficile, parce que justement, ce qui manque, à notre époque, qui est une époque d'urgence, c'est le temps »¹⁹. Cette assertion souligne à la fois la nécessité d'entrer dans une temporalité spécifique lors du geste créateur, et la nécessité d'ordonner son existence pour dégager un temps prioritaire qui soit consacré de façon privilégiée à la rédaction :

¹³ *L'Écriture à l'écoute*, p. 36.

¹⁴ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 141.

¹⁵ « Éloge du rouge », in *Poésie complète*, p. 290.

¹⁶ « Géologie », *ibid.*, p. 14.

¹⁷ « L'œuvre », *ibid.*, p. 129.

¹⁸ Voir *L'Écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°5 : *Le temps du créateur*, op. cit.

¹⁹ Henry BAUCHAU, « Entretien avec Pascal Goffaux », in *Nu(e)*, n°35 : *Henry Bauchau*, op. cit., pp. 16-17.

Comme tout texte relevant d'un discours constituant, [l'œuvre littéraire] thématise de manière tantôt oblique, tantôt directe, ses propres conditions de possibilité. Mettre en évidence cette « duplicité » constitutive, ce n'est pas montrer quelque bizarrerie, c'est accéder à la tâche aveugle qui rend possible l'œuvre.²⁰

La difficulté d'aborder la création en ce sens réside dans le fait que la notion de temps est loin de renvoyer à une réalité univoque²¹. L'imaginaire même de l'écrivain se trouve « traversé par de multiples perceptions, configurations et reconfigurations de la temporalité, qui trouvent leur cohérence dans une expérience singulière et évolutive d'écriture »²². Ainsi, le temps du créateur ne correspond pas au temps quotidien – même si « les journaux sont là pour témoigner de l'irrigation constante de l'œuvre par la vie et de l'enrichissement de celle-ci par le regard du poète et inventeur de récits »²³ –, de même que l'expérience de la psychanalyse relève d'une temporalité propre. Face à cette démultiplication des temporalités dont témoigne Bauchau, il s'agit de questionner l'imprégnation dans l'œuvre d'une perception du temps de type oriental²⁴. L'intérêt réside dans le fait qu'il désigne une réalité sans cesse en mutation ; il se conçoit comme une pure « processivité »²⁵, au sens où, pour la tradition lettrée chinoise, le monde s'inscrit dans un mouvement perpétuel de transformation suivant des lois déterminées par l'équilibre des principes *yin* et *yang*. Il ne s'agit pas d'un temps exactement mesurable, mais d'une dimension insaisissable qui se donne à voir de façon indirecte, par le biais de transformations progressives, et agissant de façon imperceptible. Cette vision orientale permet de relier la temporalité de l'existence avec ce que Catherine Mayaux décrit comme « la dimension irrépressible du poème dont la venue est de l'ordre des grandes forces naturelles et cosmiques dans le mouvement desquelles le poète se sent pris, s'inscrivant à son tour dans un temps qui le dépasse »²⁶.

1) Cheminement d'écriture

En considérant l'œuvre poétique dans son ensemble, se dessine une évolution tant sur le plan formel que sémantique. Les champs lexicaux de la « lumière », de « l'espérance », de la « joie » s'épanouissent progressivement, ainsi que le rapport au divin, lié à la contemplation apaisée du monde : « [l']image de ton corps en lumière sauvage / est une danse d'atomes / une parole solaire / indéfiniment tue / retenue / nécessaire / une terre nouvelle toujours ensemencée / par l'invention de la matière »²⁷ ; « [à] l'ombre du muret, il reste un peu de neige et tu lis sur la pierre : Ma grâce te suffit. C'est ça que j'avais oublié »²⁸ ; « [l']a beauté foudroyée, étreinte

²⁰ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 222.

²¹ Voir à titre indicatif : Christophe MEURÉE, *La scène d'atemporalité dans le récit contemporain de langue française. Inventer l'envers du temps*, thèse en philosophie et lettres (langues et littératures romanes), volume 1, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2009.

²² Christophe MEURÉE et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Le temps du créateur », in *L'Écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°5 : *Le temps du créateur*, op. cit., p. 40.

²³ Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Henry Bauchau à l'aube des cent ans », in *L'Écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°5 : *Le temps du créateur*, op. cit., p. 7.

²⁴ Voir l'analyse que Régis Lefort fait des poèmes à partir de la temporalité extrême-orientale : « Henry Bauchau, le temps du poème », in *L'Écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°5 : *Le temps du créateur*, op. cit., pp. 77-86.

²⁵ Le terme est emprunté à François Jullien dans son ouvrage : *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle* [1989], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, op. cit.

²⁶ Catherine MAYAUX, « La dictature du poème, ou le poème, cet inconnu. L'expérience poétique chez Henry Bauchau d'après ses journaux », art. cit., p. 205.

²⁷ « Invention », in *Poésie complète*, p. 167.

²⁸ « Le voyage », *ibid.*, p. 185.

d'allégresse »²⁹ ; « [l]e temps est là de très bonheur »³⁰ ; « [h]eureux qui sait faire face au gel et trouver sa place abondante au soleil »³¹. Parallèlement, l'abandon progressif des normes métriques, telles la rime, la césure, l'isométrie des vers, s'assimile à une double libération selon Geneviève Henrot-Sostero : « celle de l'inconscient et celle d'un souffle personnel »³². Cela traduit un rapport de plus en plus heureux à la création littéraire, dès lors qu'elle se révèle moins corsetée par des canons esthétiques au fil des textes.

Pour reprendre l'analyse de Jean Leclercq, on voit qu'il est « d'un côté, une matérialité obscure de la parole, et, d'un autre côté, une forme poétique, qui est une architecture et un cheminement »³³. Ce cheminement correspond à un élan de positivité qui se marque, au fil des textes, par la prégnance de plus en plus importante d'associations sémantiques et de tournures qui révèlent une jouissance du « pâtir », vécue en particulier dans l'écriture : « grand bonheur d'existence »³⁴, « rieuse originelle »³⁵, « [l]a fête presque du rien, presque du tout et si j'ose / Si j'ose vraiment le penser : la fête de l'existence ? »³⁶. C'est ce qu'invite à considérer le recueil significativement intitulé *L'accueil* qui fait partie des œuvres de la maturité – titre dont le sens passif met en avant l'abandon de la posture initiale de révolte du sujet lyrique. Bauchau invente également une nouvelle béatitude : « Heureux les déliants »³⁷, dont il fait lui-même partie à la fois en tant que poète et en tant que thérapeute. Ces différents éléments qui infléchissent l'imaginaire des textes vers plus de lumière gravitent autour d'une valeur centrale que Catherine Mayaux désigne comme un état d'amour intimement lié à la présence d'autrui :

Il est d'ailleurs frappant de constater qu'après l'épreuve qu'a dû constituer le poème *La sourde oreille*, dans les recueils des années quatre-vingt et au-delà, *Les deux Antigone*, *Poèmes pendant la guerre du Golfe* et *Heureux les déliants*, le mot « amour », le geste d'amour ou le don à autrui apparaissent à chaque poème, et chaque formule définit métaphoriquement le trajet de l'écriture poétique [...].³⁸

Cette évolution thématique s'accompagne d'une épuration de plus en plus grande des poèmes, dont l'effet poétique exprime un rapport de type extatique au monde, qui se suffit à lui-même, révélé dans la simplicité d'un objet, d'un événement ou d'une émotion : « [c]e matin à ma fenêtre / Quatre roses qui s'éveillent / Simplicité de la vie / En matière de lumière »³⁹ ; « [r]ose trémière / Au dieu soleil / La tête fière / La taille longue / Sans défleurer / Tout un été »⁴⁰ ; « [m]atinée de Paris / Soleil qui dépasse le sommet des maisons. / Solitude, solitude au jardin vert / hortensias blancs, patience lente et végétale »⁴¹. Cette perspective du « tout » contenu dans un fragment renvoie à une acuité particulière développée avec l'âge : « le monde est tout entier dans un

²⁹ « Les deux Antigone », *ibid.*, p. 255.

³⁰ « Le caillou blanc », *ibid.*, p. 304.

³¹ « Arbre pour la belle verrière », in *Tentatives de louange*, p. 25.

³² « Alors que *Géologie* voyage sur l'alexandrin classique césuré 6/6, *Célébration* expérimente un vers non métrique de longueur variable, taraudé d'un enjambement puissamment subversif. *Liant déliant* accueille l'impair, voire la dissonance. *La Pierre sans chagrin* mêle les vers pairs et impairs avec une résistance qui s'étirole. *Matière du soir* et *La Chine intérieure* consacrent l'usage du verset dont la longueur élastique est ancillaire du sens », Geneviève HENROT, Henry Bauchau poète. *Le Vertige du seuil*, *op. cit.*, pp. 32-33.

³³ Jean LECLERCQ, « L'art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 105.

³⁴ « Meuse pour Valentine », in *Poésie complète*, p. 309.

³⁵ « Liberté d'Antigone », *ibid.*, p. 311.

³⁶ « Les eaux vives », *ibid.*, p. 349.

³⁷ Il s'agit du titre d'un recueil publié en 1995.

³⁸ Catherine MAYAUX, « La dictature du poème, ou le poème, cet inconnu. L'expérience poétique chez Henry Bauchau d'après ses journaux », *art. cit.*, p. 210.

³⁹ « Parabole II », in *Poésie complète*, p. 384.

⁴⁰ « La tourangelle », *ibid.*, p. 385.

⁴¹ « Paris, au jardin vert », *ibid.*, p. 387.

arbre, une fleur, un animal si on se concentre pour saisir son sens. Sans cela on tombe vite dans ce que Paul Morand, grand voyageur, appelait déjà : *Rien que le monde* »⁴².

En regard de ces éléments, cette écriture manifeste une proximité de sensibilité avec les *haïkus*, en particulier en ce qui concerne les poèmes les plus brefs : « [r]ayon oblique / dernier captif / de la fleur rouge »⁴³ ; « [e]nfants qui jouent / à petits cris / à mon oreille »⁴⁴ ; « [v]iendrez-vous écouter au passage des pluies / Les poutres s'étirer dans mes longues demeures »⁴⁵. Bien que l'écrivain ne se situe pas dans un rapport mimétique à l'égard des codes qui définissent le poème court japonais – fondé sur une structure de 5, 7 et 5 syllabes –, on y retrouve le rythme caractéristique de cette tradition, généralement structuré en trois vers afin de transmettre de la façon la plus dense et la plus efficace une tonalité émotionnelle singulière. Les poèmes de Bauchau partagent aussi avec les *haïkus* une même organisation qui tend à réserver une acmé affective au dernier vers et met en valeur la construction textuelle qui tend à retarder, malgré sa brièveté, l'accès au sens : « [s]ur l'herbe passe / l'ombre d'un papillon »⁴⁶ ; « [l]es griffes, blanches sauterelles / La perle noire au col de verre / Et sur la longue tige en ciel / Merles qui sifflent la lumière »⁴⁷. De la sorte, les derniers mots libèrent les potentialités poétiques du texte et donnent aux premiers toute leur saveur – ce qui lui confère l'effet d'une clôture formelle parfaitement maîtrisée, conçue pour produire, réciproquement, un effet d'ouverture sur le monde.

Cette inspiration d'une tradition poétique orientale conduit le scripteur à une poésie plus humble, en ce sens qu'elle s'éloigne du souffle épique des premiers recueils pour atteindre une respiration plus naturelle, plus apaisée⁴⁸. La technicité qui marque les premiers textes s'efface au profit d'un effet de simplicité⁴⁹ – terme qui revient de façon fréquente dans les poèmes (« [q]uand vous verrez, entre les pins, l'apparition / la plus simple / et la lumière »⁵⁰ ; « [t]u es dans la saison de la simplicité, quand la vue baisse on ne voit que les plus simples »⁵¹) – lequel dissimule un important et parfois difficile travail d'élagage en amont. Comme le souligne Régis Lefort, cette poésie se donne d'emblée sous la forme d'une certaine « pauvreté », « c'est-à-dire pour reprendre une expression de l'auteur un dénuement obtenu selon la technique de "l'émondage" »⁵². Celle-ci se trouve liée d'une part à l'âge « qui le prive d'un vocabulaire plus riche », d'autre part à une intention, « puisqu'il semble selon lui qu'une certaine pauvreté est "l'état naturel du monde" »⁵³, liée à l'attrait de l'auteur pour la pensée franciscaine. En réalité, il s'agit d'une manière de restituer toute la puissance d'évocation des mots et leur potentiel de résonance poétique grâce à une certaine nudité stylistique.

Ce mouvement s'opère progressivement à partir du recueil *La Chine intérieure*, qui constitue un passage clef de l'œuvre poétique. À cet égard, Olivier Ammour-Mayeur montre que l'« évolution d'une violence textuelle

⁴² Mail personnel d'Henry Bauchau daté du 21 mai 2009.

⁴³ « Succinctes », in *Poésie complète*, p. 329.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ « Mila », *ibid.*, p. 372.

⁴⁶ « Succinctes », *ibid.*, p. 330.

⁴⁷ « Mila », *ibid.*, p. 372.

⁴⁸ Voir *Passage de la Bonne-Graine. Journal (1997-2001)*, *loc. cit.*, pp. 57-58.

⁴⁹ Cette esthétique n'est pas issue de la seule influence de l'Extrême-Orient ; selon Myriam Watthee-Delmotte, Henry Bauchau rejoint ainsi « la connotation de dépouillement attachée au désert en valorisant le silence et la simplicité langagière », Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'écriture du désert chez Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 112.

⁵⁰ « Le maître d'œuvre », in *Poésie complète*, p. 133.

⁵¹ « Le voyage », *ibid.*, p. 184.

⁵² Régis LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, pp. 273-274.

⁵³ *Idem*. De ce point de vue, Henry Bauchau partage une parenté esthétique avec Yves Bonnefoy, dont les premiers recueils font preuve, selon Jérôme Thélot, d'une pauvreté également recherchée – voir Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*

vers une vision plus “apaisée” du monde » est indissociable d’un « métissage de l’œuvre entre Occident et Extrême-Orient »⁵⁴. Cette culture se trouve évoquée significativement dans les mentions métaphoriques du « pays du soleil levant » (« [q]ue trois archers / Tirent sur le soleil levant »⁵⁵), de sorte que, par contamination, l’évocation du matin (« l’aube sans déclin »⁵⁶), et plus largement de la lumière, se relie à l’imaginaire d’un Orient comme vaste territoire où la rêverie de Bauchau vient se ressourcer. Celui-ci est en effet associé à l’archétype de la lumière, incarné dans le soleil et la neige (ce que le poème « Le prunus blanc » révèle : « [t]oute en neige d’Orient »⁵⁷) ; mais aussi, d’une certaine manière, au vent, ce que le poème « Fenêtre du vert levant » invite à considérer rétrospectivement grâce à un jeu de paronomase autour des expressions « vert Levant » et « Vert Le vent »⁵⁸. Le fait est que le « vent » constitue un motif clef de la pensée et de la poésie chinoise ; il désigne l’influence presque imperceptible, mais d’autant plus efficiente, du texte sur le lecteur :

Si la Chine ancienne conçoit ainsi la poésie sur le mode du vent, c’est que pour elle une telle capacité d’influencement au travers de l’émotion suscitée – en déployant au minimum les virtualités de la rhétorique – constitue la fonction la plus opérante en même temps que la moins appuyée.⁵⁹

Ces associations sémantiques assimilent la Chine et le Japon à un horizon de valeurs auxquelles le sujet lyrique tend, si bien que la dimension positive qui infléchit l’écriture poétique se trouve, pour une part essentielle, motivée par l’inscription de cet imaginaire. Ces cultures s’identifient à un espace fantasmatiquement vierge où les valeurs occidentales désaffectées peuvent se revivifier.

Si l’Extrême-Orient représente une voie chez Bauchau qui invite au dépassement d’un certain être-au-monde pour aller vers davantage de plénitude, cela touche la figuration des guerriers, en ce sens que, dans l’évolution des textes, ceux-ci intègrent les valeurs philosophiques imaginaires liées aux arts martiaux – ce qui tend à les requalifier par devers l’emportement dont ils peuvent faire preuve. Pour reprendre l’analyse de Geneviève Henrot-Sostero, cela se traduit par une ouverture progressive du corps figurée par la forme et l’usage des mains : « du poing fermé qui bande l’arc ou qui frappe (*La caste des guerriers*), à la paume offerte (*Chine intérieure*), puis à la main qui fabrique, façonne, guide ou guérit (de *Lecture du corps* à *Antigone*) »⁶⁰. Cette mutation évoque l’opposition formelle et axiologique entre les arts martiaux dits « internes », qui développent la maîtrise de l’énergie et utilisent fréquemment des techniques paume ouverte, à l’encontre de ceux dits « externes » qui accentuent le développement d’une force explosive et choisissent davantage de frapper le poing fermé⁶¹.

Ainsi dans l’œuvre poétique, selon une structure en chiasme avec les valeurs solaires attribuées à l’Asie, les guerriers passent d’un « Régime Diurne » des catégories durandiennes de l’imaginaire, offensif, à un « Régime

⁵⁴ Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, op. cit., p. 44.

⁵⁵ « L’archer », in *Poésie complète*, p. 33.

⁵⁶ « Désirant », *ibid.*, p. 94.

⁵⁷ « Le prunus blanc », *ibid.*, p. 278.

⁵⁸ « Fenêtre du vert Levant », *ibid.*, p. 325.

⁵⁹ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l’interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l’altérité interculturelle)*, op. cit., p. 95.

⁶⁰ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit., p. 122.

⁶¹ Cette distinction, qu’il s’agit de nuancer en réalité, se trouve accentuée dans l’imaginaire des Occidentaux : bien que ces deux grands styles entretiennent une porosité profonde, cela permet de distinguer une forme « spirituelle » d’une forme « destructrice » de pratique martiale, en écho aux valeurs judéo-chrétiennes des Européens qui ont découvert ces disciplines (voir à ce sujet Emmanuel CHARLOT et Patrick DENAUD, *Les arts martiaux*, op. cit.). Cette distinction est en particulier visible dans *Œdipe sur la route*, entre la voie guerrière de l’oncle de Cléon, qui foudroie littéralement, et celle d’Antigone qui permet de laisser en vie.

Nocturne »⁶², protecteur, tel que le valorise en particulier la culture extrême-orientale⁶³. La pratique de l'épée peut en effet s'invertir d'une forme létale vers une forme qui laisse en vie, dès lors qu'elle développe une intense présence à soi et aux autres – soit l'acquisition de ce que Kenji Tokitsu nomme « *seme* » :

Le sabre, originellement destiné à tuer l'ennemi (*setsunin-ken*), se transforme progressivement, avec la naissance puis la stabilisation de l'idée de *seme*, en « sabre qui fait vivre l'homme » (*katsunin-ken*) par le fait de renforcer la conscience du poids de l'être. L'idée du budô moderne est le développement de cette pensée.⁶⁴

De façon concrète, cela s'opère grâce à la maîtrise de l'intention, qui permet à l'adepte de générer des effets similaires sans devoir porter réellement son geste jusqu'à son terme destructeur⁶⁵. En ce sens, l'entraînement aux armes peut les assimiler à des instruments de connaissance de soi et des autres. Or, le poète insiste préférentiellement sur la description des « batailles intérieures des personnages plutôt que sur l'événementiel dans lequel ceux-ci s'inscrivent »⁶⁶, et le conflit historique fait office de trame au profit d'une lutte d'ordre intérieur, souvent riche en enseignements. En particulier, les imaginaires guerriers orientaux s'inscrivent dans une tradition initiatique où compte prioritairement le cheminement personnel et non seulement le savoir technique⁶⁷. C'est ce qu'invite à considérer le dernier recueil publié du vivant de l'auteur, *Tentatives de louange*, où est évoqué explicitement « l'esprit des samouraïs »⁶⁸. Le titre du livre évoque l'inachèvement du travail de l'écrivain, inscrit dans des « tentatives » et non dans des accomplissements, qui fait de l'écriture une voie inépuisable à parcourir – de la même façon qu'un adepte d'arts martiaux ne cesse jamais de remettre sur le métier même les gestes les plus simples de son art. Ainsi, « loin de la rationalité de la conscience claire et indépendamment de tout savoir acquis, Bauchau semble moins chercher à construire une œuvre qu'à jouir des formes littéraires »⁶⁹.

Par ailleurs, si l'« esprit des samouraïs » apparaît à première lecture problématique – puisqu'il est associé à la tentation de la bataille et à la domination –, il n'est pourtant pas en contradiction avec la « nécessité » qui clôt le poème : « “[l]a nécessité, dit un maître, est avec l'amour la grande éducatrice.” / Avec l'amour, sans lequel nous ne sommes rien que “métal qui résonne, et cymbale retentissante” »⁷⁰. Si cela rappelle les valeurs franciscaines, cette citation évoque également l'idéal mystique d'amour universel que projette le fondateur de l'Aïkido, Morihei Ueshiba, dans le travail de ses techniques : « [l]'esprit de l'Aïkidô est celui d'une attaque amoureuse et d'une réconciliation pacifique. Dans ce but, nous lions et unissons les adversaires avec le pouvoir ultime de l'amour »⁷¹. De ce point de vue, le sens spirituel de cette voie martiale consiste ultimement à valoriser, au-delà de la maîtrise des techniques, une forme de sagesse fondée sur la préservation de soi et potentiellement

⁶² Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit.

⁶³ « L'Occident célèbre souvent le Soleil, la Chine, elle, chante la Lune », François CHENG, *Et le souffle devient signe. Ma quête du vrai et du beau par la calligraphie*, op. cit., p. 47. Concernant la différence des imaginaires guerriers en Occident et en Orient, voir Florence BRAUNSTEIN, *Penser les Arts martiaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, collection « Pratiques corporelles ».

⁶⁴ Kenji TOKITSU, *Budô. Le ki et le sens du combat*, Méolans-Revel, DésIris, 2000, p. 67. Voir à titre indicatif : Yagyû MUNENORI, *Le sabre de vie. Heihô kadensho. Les enseignements secrets de la maison du Shôgun* [2003], traduit de l'anglais par Josette NICKELS-GROLIER, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2008, collection « Éditions de l'Éveil ».

⁶⁵ Voir les analyses que développe Kenji Tokitsu dans ses ouvrages : *Miyamoto Musashi. Maître de sabre japonais du XVII^e siècle. L'homme et l'œuvre, mythe et réalité*, op. cit. ; *Budô. Le ki et le sens du combat*, op. cit.

⁶⁶ Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, op. cit., p. 44.

⁶⁷ Voir Kenji TOKITSU, *Budô. Le ki et le sens du combat*, op. cit.

⁶⁸ « Éloge de la nécessité », in *Tentatives de louange*, p. 38.

⁶⁹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Henry Bauchau : en refus d'héritage, une poétique du non-savoir », art. cit., p. 277.

⁷⁰ « Éloge de la nécessité », in *Tentatives de louange*, p. 39.

⁷¹ Citation de Morihei Ueshiba reprise dans l'ouvrage de Michel Random : *Les arts martiaux. Ou l'esprit des budô*, op. cit., p. 210.

celle d'autrui. Cet horizon paradoxal d'éviter par une pratique guerrière toute confrontation rejoint par la bande les imaginaires guerriers chez Bauchau, dès lors qu'ils jouent en « contresens »⁷².

2) Poésie, acte d'espérance

La démarche d'Henry Bauchau s'assimile progressivement à une tentative de ré-enchantement du monde : l'écriture a pour effet le dévoilement d'une dimension inaccessible, voire créée, de façon démiurgique, un envers à la réalité quotidienne. L'enjeu concerne une « habitation poétique » du monde⁷³, selon l'expression célèbre de Hölderlin, en révélant au sein du quotidien frustrant ou jonché d'obstacles une beauté dissimulée. Certains poèmes thématisent explicitement ce travail de rendre un éclat à ce qui se donne en premier lieu comme inexpressif : « [i]l faut restituer cette maison mortelle / la matière d'enfance emmêlée de ciment, / effrayée sous l'ardoise où des chiens de grand vent / attendaient leur été dans une ombre de pierre »⁷⁴ ; ou de mettre en lumière un détail noyé dans un plan d'ensemble : « [e]t le poème va de la rose qui s'ouvre, en subissant le choc du soleil étonné / À la feuille cachée parmi des milliers d'autres quand se faisaient les floraisons »⁷⁵.

L'écriture poétique constitue ainsi, en elle-même, un *acte d'espérance*, s'il est vrai, comme le donne à lire le poème « Petite suite au 11 septembre 2001 », que « [d]ans le champ du malheur / les grands apprentissages / plantent toujours / leur objection »⁷⁶. Bien qu'il y ait dans cette formulation l'idée d'une puissance qui échappe à la volonté du sujet – une performativité secrète qui exprime une force bienveillante –, il s'agit pour l'auteur, à travers son « écriture sévère », d'« élever le jour / vers l'ouvrage de la gaieté »⁷⁷. Le terme « espérance » qui traverse l'ensemble des poèmes (« [p]our écouter, quand sonne prime après déprime / L'incertaine et sauvage espérance »⁷⁸ ; « [i]ntraitable / espérance »⁷⁹ ; « [i]gnorance / existence / éclairée / par les rythmes / le souffle / et l'espérance du corps »⁸⁰) implique une ouverture positive vers l'à venir. Les poèmes se trouvent pris, précisément, entre deux horizons temporels – l'originel et le futur – qui alimentent cette disposition d'esprit du sujet lyrique, comme le développe Geneviève Henrot-Sostero :

Il semble que la traduction temporelle de l'espoir [...], comme l'horizon radieux d'un sombre parcours de déchirure, se laisse envisager comme la flèche de Zénon, qui se rapproche incessamment de sa cible sans jamais l'atteindre. [...] N'y voit-on pas une distance toujours plus mesurée, plus réduite, du passé (du mythique au personnel) ; et une appropriation toujours plus urgente du futur (du prophétique à l'imminent) ?⁸¹

Bien que les textes privilégient pour la majorité un rapport au monde fondé sur l'instant présent de la sensation, la section « La maison du temps » de *L'escalier bleu* interroge une fécondité du temps dans l'existence

⁷² Voir Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Sens et contresens d'un imaginaire guerrier : l'œuvre d'Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 466.

⁷³ Voir également sur cette thématique l'ouvrage coordonné par Catherine Mayaux et Myriam Watthee Delmotte : *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, *op. cit.*

⁷⁴ « Les chambres », in *Poésie complète*, p. 73.

⁷⁵ « La sourde oreille ou le rêve de Freud », *ibid.*, p. 238.

⁷⁶ « Petite suite au 11 septembre 2001 », *ibid.*, p. 344.

⁷⁷ « Le maître de décembre », *ibid.*, p. 117.

⁷⁸ « Les mots de sable », *ibid.*, p. 263.

⁷⁹ « Regards sur Antigone », *ibid.*, p. 299.

⁸⁰ « Mandala pour un poème », *ibid.*, p. 336.

⁸¹ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, *op. cit.*, pp. 66-67.

avec des poèmes significativement intitulés : « Vrai temps », « Temps natal », « Temps jeune », « Douze regards sur une enfance ». Cela concerne la négociation d'un mouvement déceptif du vécu qui pousse inexorablement à expérimenter une forme de perte (« le temps, qui fut si vaste et tremblant, rétrécit / Le temps est mesuré, écoute, il est plus tard / il est déjà plus tard que l'arbre ne le sait. / L'âge n'est plus d'errer dans la maison des jours / il faut vous dire adieu, chambres que l'ombre habite / [...] Adieu aux jours passés à songer aux fenêtres »⁸²) afin d'entrer dans une autre approche où le sujet devient enrichi par l'expérience accumulée (« [à] présent que le temps m'a fait quitter les tables / Les maisons, l'acajou de l'ancienne lenteur / Je vais le cœur ouvert aux beautés respirables »⁸³). Dans cette perspective, l'espérance représente plus qu'une valeur inspirée de la tradition théologique et constitue un principe qui tend à dynamiser les textes :

C'est ainsi que, si l'œuvre présente de multiples variations sur le thème de la perte, subie, assumée ou provoquée, elle offre aussi en alternance une image contre-orphique, qui signifie que le poétique accompagne la quête sans s'y subordonner.⁸⁴

De façon concrète, l'écriture poétique se conçoit, en particulier à partir du recueil *La Chine intérieure*, comme une puissance de « transfiguration et de métamorphose du réel »⁸⁵ qui vise à en révéler la beauté parfois non perçue : « [n]ous sommes tous / seigneurs, et nous pouvons entendre / traversant le jardin sans murs / celle qui est sans source et chante sans oiseaux »⁸⁶. De la sorte, la création littéraire offre de vivre des expériences *pathétiques* de l'ordre d'une puissante reviviscence affective, dont la spécificité chez Bauchau est de parvenir à « une inscription dans l'indéchiffrable et une visée dans l'espérable »⁸⁷. Geneviève Henrot-Sosterot montre également un processus de « sublimation » à l'œuvre, qui touche en particulier la figure paternelle, en ce sens que les imaginaires guerriers procurent, à l'encontre de la « pauvreté "initiale" du père », une dimension « muette de courage, de magistère et de charisme »⁸⁸. De même en ce qui concerne la figure maternelle, en compensation du « profil d'une Jocaste déçue et décevante », les personnages féminins « dessinent peu à peu des figures de remplacement, plus efficaces, plus généreuses, plus communicatives »⁸⁹. De façon globale, le climat d'échec qu'instaure *Géologie* n'est pas irrémédiable :

Faillite d'une carrière (paternelle), faillite d'un rôle (maternel), faillite d'un être (le sujet lyrique au seuil de sa maturité) attendent chacune que la poésie la relève en la sublimant (le père), la compense en la remplaçant (la mère), la transmue en la convertissant (le « je »).⁹⁰

En particulier, l'inscription de l'Extrême-Orient participe de ce processus d'éclairage du monde, en tant qu'elle vient « adoucir et orner l'armature sévère de la pensée de l'auteur »⁹¹. En effet, les lieux évoqués

⁸² « La demeure », in *Poésie complète*, p. 72.

⁸³ « Les tables », *ibid.*, p. 74.

⁸⁴ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 141.

⁸⁵ Jean LECLERCQ, « Du poème qui n'est pas de ce monde », in Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁶ « Le maître de décembre », in *Poésie complète*, p. 117.

⁸⁷ Jean LECLERCQ, « L'art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 109.

⁸⁸ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, *op. cit.*, p. 80. Voir pour plus de précisions : Philippe LEKEUCHE, « Création, sublimation, idéalisation », in *Cahiers de psychologie clinique*, n°36 : *Les idéaux*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 19-33.

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 82.

dans *La Chine intérieure* correspondent à la montagne suisse⁹² et à la Bretagne⁹³ ; or, la présence importante de la neige dans le recueil ne manque pas de rappeler entre autres, comme le souligne Myriam Watthee-Delmotte, « le célèbre poème *Neige* de Mao Zedong, rédigé au lendemain de la Longue Marche »⁹⁴ – d'autant qu'Henry Bauchau élabore la *Chine intérieure* de façon concomitante à son essai sur Mao Zedong. Ainsi, les lieux référentiels qui inspirent la matière poétique des textes se trouvent transfigurés par un isomorphisme suggéré *via* la neige. Son épaisseur blanche permet de niveler les différences et facilite les rapprochements entre les deux contrées – voire provoque leur permutation dans l'imaginaire – : « [l]a neige tombe sur l'Europe, la neige tombe sur la Chine »⁹⁵. Aussi la cartographie affective que déploie l'Extrême-Orient dans les textes manifeste-t-elle une tentative d'aménagement d'un espace fantasmatique pour y vivre de façon heureuse⁹⁶.

Plus encore, la présence de l'Asie, bien que mentionnée de façon allusive, polarise l'espace et l'*orienté*⁹⁷ axiologiquement : « [j]e me souviens de l'embouchure où l'homme au parapluie troué / Apprend le cours du fleuve Bleu »⁹⁸ ; « [l]e train va jusqu'en Orient »⁹⁹. Cette inscription spatiale de l'Orient l'assimile, dans la pensée de l'écrivain, à une voie pour surmonter des difficultés existentielles, alors que « [p]our un temps de simplicité la neige a nivelé en moi ce qui n'était pas nécessaire / Ce qu'elle aveugle est éclairé par la beauté de l'univers »¹⁰⁰. Les poèmes invitent à considérer une porosité profonde entre la sphère existentielle et l'écriture, en tant que la création littéraire ouvre, avec le temps, l'être au possible – tout comme peut l'offrir la psychanalyse. La Chine représente un espace symbolique de transformation de soi, qui révèle la fécondité d'une rencontre, sur le plan de l'imaginaire, entre cette culture et l'intériorité du sujet. Il s'agit d'un lieu privilégié « où, comme dans nos mutations intérieures, les épreuves et les destructions sont toujours suivies de renaissances fécondes »¹⁰¹, et qui constitue un catalyseur de l'évolution du sujet lyrique – d'autant plus que, pour Dominique Combe, ce sujet « est en perpétuel devenir : le “sujet lyrique” n'existe pas, il se crée »¹⁰².

Cependant, il s'agit de nuancer la dimension active et agissante du travail d'Henry Bauchau. Car le choix de l'espérance comme valeur motivant la rédaction implique que l'action du temps n'est pas pleinement maîtrisée par la volonté du scripteur et nécessite un certain recul pour en mesurer les effets. En effet, l'écrivain distingue et valorise l'« espérance » par rapport à l'« espoir » en raison de sa dimension davantage détachée du désir de toute-puissance de l'*ego* : « [i]l n'y a rien à préférer, il n'y a rien à désirer que l'espérance »¹⁰³ ; « [i]l n'y a rien à espérer que l'espérance »¹⁰⁴. Dès lors, la poésie se conçoit comme un acte d'espérance au sens non d'un engagement de l'écriture à produire cette valeur dans un geste prométhéen, mais à travers la modestie de sa seule présence – c'est-à-dire dans une lutte indirecte de l'écrivain pour défendre ce type de parole éloignée des impératifs

⁹¹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau, op. cit.*, p. 18.

⁹² Voir *L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°3 : *L'ancrage suisse*, Presses universitaires de Louvain, 2010.

⁹³ « [...] *La Chine Intérieure* est un recueil qui paraît en 1974. Les lieux évoqués sont la montagne suisse et la Bretagne (Henry Bauchau passe régulièrement ses temps libres à Locronan chez les Stein) », Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau, op. cit.*, pp. 44-45.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ « L'épreuve », in *Poésie complète*, p. 201.

⁹⁶ Voir l'analyse de Catherine Mayaux dans son article : « Habiter la Chine en poète selon Henry Bauchau », *art. cit.*, pp. 255-271.

⁹⁷ On peut souligner que l'origine étymologique du verbe « orienter » est issue justement du mot « Orient ».

⁹⁸ « Les grands instituteurs », in *Poésie complète*, p. 178. Le fleuve Bleu est l'appellation du Yangtse-Kiang.

⁹⁹ « La nuit close », *ibid.*, p. 196.

¹⁰⁰ « L'épreuve », *ibid.*, p. 201.

¹⁰¹ *L'Écriture à l'écoute*, p. 33.

¹⁰² Dominique COMBE, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », *art. cit.*, p. 63.

¹⁰³ « L'espérance », in *Poésie complète*, p. 189.

¹⁰⁴ « La femme de Samarie », *ibid.*, p. 261.

d'efficacité liés aux valeurs économiques contemporaines. Comme l'indiquent les vers qui closent « Petite suite au 11 septembre 2001 », l'essentiel concerne l'acte même de « planter une objection ». L'imaginaire végétal convoqué souligne la modestie du geste et le caractère indéterminé des résultats à escompter, tel que le temps d'attente nécessaire pour que l'écriture porte ses fruits n'est pas assuré de recevoir une récompense. En ce sens, l'œuvre interroge la fécondité du temps sous forme de maturation, par-delà ce qui se donne comme immédiatement efficace. Comme le souligne Jean Leclercq :

[...] il s'agit d'écrire pour survivre et se découvrir, même dans l'impression d'un temps perdu dont, finalement, on parviendra à penser que seul son recouvrement a permis et permettra de comprendre que ce détour donne la pleine conscience de cette bienheureuse déchirure [...].¹⁰⁵

Si le geste de « planter » une « objection » dans le « champ du malheur », peut paraître dérisoire, il rejoint pour une part l'idéal du « non-agir » taoïste selon lequel l'efficacité des actes n'est pas à mesurer au moment où ils sont exécutés, mais en regard des conséquences qu'ils produisent, parfois par des voies souterraines¹⁰⁶.

Il est par ailleurs marquant que l'importance de l'espérance concerne l'attitude des guerriers dans le recueil *Géologie* où, selon l'analyse de Géraldine Henry :

Une proposition est faite aux guerriers dans ce poème, qui consiste [...] à ne plus espérer enfin pour entrer dans l'espérance. [...] car à trop vouloir on en oublie de désirer. [...] Il faut donc « être capable de recevoir », comme le soutient Henry Bauchau dans son *Journal d'Antigone*, spécifiant ainsi qu'opter pour la réceptivité n'est guère une voie de facilité.¹⁰⁷

Aussi, à partir de la perspective du « non-agir », on comprend que l'écriture se fait en elle-même acte de résistance, loin de l'héroïsme triomphant et emporté dans l'action ; d'autant que « de ses années de jeunesse, [Bauchau] tire le constat que le savoir ne peut rien contre la barbarie, mais que la dignité du savoir-être est de résister, et que le plus important des savoir-faire est d'affirmer ses droits »¹⁰⁸. De cette façon, la temporalité liée à l'espérance constitue un temps « plus essentiel », selon les termes de Geneviève Henrot-Sostero, tel qu'il « échappe à l'homme de la hâte quotidienne »¹⁰⁹ : un temps « grégorien »¹¹⁰ propice à l'épanouissement de l'être.

3) « Structure synthétique » de l'imaginaire

La confiance qu'Henry Bauchau manifeste dans le langage et qu'il renouvelle à chaque poème ne signifie pas, pour autant, l'assurance d'aboutir à des résultats escomptés. Son travail rédactionnel repose en réalité sur un double pari, lequel vise à obtenir un « échange soutenu dans le langage contre la puissance du néant qui guette la

¹⁰⁵ Jean LECLERCQ, « Du poème qui n'est pas de ce monde », *art. cit.*, p. 35.

¹⁰⁶ Dans le non-agir des taoïstes, « l'agir est maintenu (dans sa perspective d'effectivité), seul son objet est retiré (dans ce qu'il risque toujours de contenir de partial et d'arrêté) ; aussi, libérée de ce qu'elle implique ordinairement de rigide et de limité, l'activité est portée à son plein régime, elle se confond avec le cours des choses au lieu de le troubler », François JULIEN, *Traité de l'efficacité* [1996], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, *op. cit.*, p. 1667.

¹⁰⁷ Géraldine HENRY, « 1950-1957 : les écrits du désastre. L'imaginaire guerrier dans les premiers écrits poétiques d'Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 75.

¹⁰⁸ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Henry Bauchau : en refus d'héritage, une poétique du non-savoir », *art. cit.*, p. 275.

¹⁰⁹ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, *op. cit.*, p. 52.

¹¹⁰ « [...] cœur désirant ne désirant plus / [...] le temps grégorien », « Désirant », in *Poésie complète*, p. 94.

vie humaine »¹¹¹ : d'une part, le pari d'un lien de communication possible avec le lecteur ; d'autre part le pari, spécifique chez l'écrivain, d'une métamorphose de soi vers un mieux-être. En ce sens, l'évolution des thèmes structurant l'imaginaire des textes n'est pas programmée pour aboutir à un sens déjà constitué : au cœur de ce qui fait sens, il y a un non-savoir propre à l'espérance qui fait que l'écriture n'annonce aucune promesse. On mesure ainsi combien, dans son œuvre, « [c]'est l'épaisseur du temps qui signifie, une densité que chacun traverse dans l'ignorance, car le sens n'en apparaît guère dans l'immédiat »¹¹².

De ce point de vue, la difficulté du projet littéraire réside dans le subtil équilibre entre la recherche d'une déprise du Moi à l'égard des significations des textes, et le travail de la langue pour parvenir à une œuvre cohérente. Cela signifie, d'une part, faire confiance aux dimensions « inconscientes » du langage, révélatrices des vérités cachées (ce qui fait que, par inversion, le sujet lyrique devient l'*objet* de la connaissance : « [s]urvient que ne comprenant plus, je suis compris »¹¹³ ; « [q]ui ne pense plus la pierre / la pierre le pensera »¹¹⁴) et, d'autre part, sculpter consciemment les vers pour parvenir à un aboutissement esthétique. Si le poète valorise la part de non-maîtrise inhérente aux significations plurielles des textes, l'évolution thématique des recueils trahit en revanche une trajectoire construite dans le temps. Sur le plan titrologique, *Heureux les déliants* annonce une ouverture positive qui s'élargit avec *Nous ne sommes pas séparés*, où la déchirure avec l'autre semble surmontée, jusqu'à *L'accueil*, qui débouche sur la confiance envers les événements de l'existence. De même, sur un autre plan, le parcours saisonnier des poèmes qui part de l'automne pour aboutir au printemps correspond symboliquement au passage d'un moment de déliquescence vers une renaissance des forces vives¹¹⁵.

La question qui se pose est alors de savoir comment ces deux dimensions – la déprise de soi face à l'écriture et l'exigence d'un travail poétique –, *a priori* antagonistes, s'articulent l'une à l'autre. Il s'agit d'interroger ce qui constitue une efficience à l'œuvre de façon non visible ; soit ce qui rend possible qu'un *faire* ait lieu sans que le sujet ait à l'accomplir pleinement lui-même – à moins de révéler une superficialité dans l'engagement poétique. À cet égard, on mesure l'intérêt de passer par la pensée extrême-orientale, en tant qu'elle invite à penser une puissance d'agissement proportionnel au détachement de la volonté du Moi. Cela concerne une performativité inhérente au dispositif (textuel ou stratégique), de sorte que l'« efficacité est d'autant plus grande, qu'elle est *discrète* »¹¹⁶. Dans cette perspective, l'influence du sujet scripteur, qui se consacre à respecter la dictée de l'Inconscient, tend à se rendre imperceptible en agissant en amont, si bien que cette influence se confond avec l'évolution de l'œuvre.

Plus concrètement, s'il est bien une « visée dans l'espérable »¹¹⁷ au cœur de l'écriture, c'est en vertu de symboles et d'éléments qui confèrent un certain dynamisme aux textes. Ces éléments font du langage poétique un dispositif qui ouvre au dépassement des difficultés existentielles. On est conduit à cet égard à admettre une efficience contenue dans le potentiel des images convoquées et des termes choisis. En particulier, l'inscription d'un imaginaire extrême-oriental participe d'une écriture conçue, de façon conscientisée ou non, comme un

¹¹¹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 68.

¹¹² Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Henry Bauchau : en refus d'héritage, une poétique du non-savoir », art. cit., p. 281.

¹¹³ « Géologie », in *Poésie complète*, p. 19.

¹¹⁴ « La pierre », *ibid.*, p. 129.

¹¹⁵ Voir Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit.

¹¹⁶ François JULIEN, *Traité de l'efficacité*, op. cit., p. 1631.

¹¹⁷ Jean LECLERCQ, « L'art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », loc. cit., p. 109.

système assurant un devenir fécond dans le temps¹¹⁸. Comme le souligne Gilbert Durand, cette culture développe une vision singulière qui intègre le devenir au cœur de la mouvance du réel, propre à maîtriser la dimension inquiétante du temps et à lui conférer une valeur positive de transformation :

Il semble que les cultures orientales et extrême-orientales aient été davantage sensibilisées à l'ontologie du devenir que celles du bassin méditerranéen : en témoigne le *I-Ching*, « livre des changements » des Chinois où la théorie karmique des Indous telle qu'elle est symbolisée par la danse de Shiva.¹¹⁹

En d'autres termes, l'imaginaire de l'Extrême-Orient chez Bauchau renforce l'effet symbolique des images qui connotent l'« intuition du rythme cyclique », caractéristique du « cycle naturel de la fructification et de la végétation saisonnière »¹²⁰. Selon l'analyse de Gilbert Durand, ces « symboles du devenir » se déclinent, entre autres, à travers les instruments et produits du tissage et du filage¹²¹, ainsi qu'à travers la roue et ses variantes¹²² ; cependant, cela s'opère principalement, chez Henry Bauchau, à travers le symbolisme de l'arbre, comme en témoignent les poèmes : « L'arbre », « L'érable », « L'arbre bleu », « L'arbre d'Homère », etc.

On peut noter que « L'arbre de Gengis Khan » opère significativement le rapprochement entre le symbolisme d'un mûrissement naturel et l'Extrême-Orient. Cette figure végétale condense les valeurs synthétiques qui caractérisent le taoïsme : « [l']arbre de Gengis Khan, à la fois “terrible père” [...] et “mère d'amour aveugle” [...], apparaît alors comme la figure de la réconciliation des contraires, idée à laquelle Henry Bauchau est sensibilisé par la pensée taoïste »¹²³. Or, cette idée d'une harmonie des contraires s'inscrit dans un mouvement plus vaste d'une « réconciliation » de soi, propre à une trajectoire existentielle liée à la création littéraire, selon les propres mots de l'auteur :

Ce poème exprime l'espoir de paix intérieure et de réconciliation des contraires qui n'a cessé de m'animer. Espoir bénéfique, sans doute nécessaire, mais qui manifeste plus le souci de l'ordre que celui de la création. [...] Le poème voulait la réconciliation mais le personnage lui-même, Gengis Khan, bondissant soudain sur ma scène intérieure, ne se souciait pas de cela.¹²⁴

En particulier, l'image polyvalente de l'arbre, qui se situe entre le ciel et la terre, fait se rejoindre les deux aspirations du sujet lyrique : d'un côté l'élévation, caractéristique d'un héroïsme solaire, de l'autre côté les profondeurs de l'être – ce qui peut s'entendre également comme, d'une part, l'inquiétude du futur et, d'autre part, l'intérêt pour la mémoire profonde du sujet.

Ainsi, l'image de l'arbre rend compte du fait que, grâce à la psychanalyse, le temps est devenu réversible, en ce sens que le futur se construit à partir de l'exploration du passé¹²⁵. Le vertige poétique que peut induire cette

¹¹⁸ Voir pour plus de précisions : François JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine* [1992], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, op. cit., pp. 803-1122.

¹¹⁹ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., pp. 338-339.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 339.

¹²¹ « Les instruments et les produits du tissage et du filage sont universellement symboliques du devenir. Il y a d'ailleurs constante contamination entre le thème de la fileuse et celui de la tisseuse, ce dernier se répercutant d'autre part dans les symboles du vêtement, de la toile », *ibid.*, p. 369.

¹²² « [...] la roue et toutes ses variantes [...] se révèlent comme archétype fondamental de la victoire cyclique et ordonnée, de la loi triomphante sur l'apparence aberrante et mouvementée du devenir », *ibid.*, p. 378.

¹²³ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau*, op. cit., p. 26.

¹²⁴ *L'Écriture à l'écoute*, p. 27.

¹²⁵ On peut souligner que la psychanalyse a joué un rôle important sur le plan des représentations du temps à l'époque contemporaine ;

temporalité paradoxale se trouve orienté axiologiquement vers l'épanouissement ; soit, selon Geneviève Henrot-Sostero, le passage progressif d'un « seuil négatif » qui « fait bourdonner un vertige malheureux, affectif et moral » à un « seuil positif » qui « laisse vibrer un vertige heureux, physique, esthétique et spirituel »¹²⁶. Pour reprendre l'analyse de Gilbert Durand, l'archétype de l'arbre manifeste un optimisme cyclique :

[...] car la verticalité de l'arbre oriente d'une manière irréversible le devenir et l'humanise en quelque sorte en le rapprochant de la station verticale significative de l'espèce humaine. Insensiblement l'image de l'arbre nous fait passer de la rêverie cyclique à la rêverie progressiste.¹²⁷

En effet, l'arbre pour Bauchau représente un guide (« [l']arbre est mon guide et parfois je voudrais / m'effacer tout entier, me perdre à la racine / et dormant plus profond que les lits de la terre / célébrer le vrai roi d'innocence et de pierre »¹²⁸), tel que le sujet lyrique y trouve un soutien qui l'aide à s'élever : « [j]e sais que je ne suis qu'un lierre / Je sais que je ne suis qu'un lien / J'étreins mon arbre et ne le connais pas »¹²⁹.

À partir de ces éléments, la fécondité du temps repose sur la croyance en une positivité cachée de l'« impermanence », que l'œuvre partage avec la pensée sino-japonaise traditionnelle, sur le modèle du mûrissement végétal. L'« impermanence » désigne à la fois un concept clef de la pensée philosophique extrême-orientale et une valeur¹³⁰, dès lors que la loi du monde pour la tradition lettrée est celle d'une transformation perpétuelle et que toute fixation manifeste une fragilité qui peut conduire à la mort. À la différence de la pensée grecque, laquelle voit dans la multiplicité du réel un chaos et valorise en contrepartie le monde des essences¹³¹, la mouvance du monde pour les Chinois constitue la condition de possibilité d'une fécondité naturelle, soit une disponibilité qui tend à laisser s'épanouir les potentialités des choses et des êtres :

L'intuition est, plus profondément, que la potentialité s'épuise au sein d'une disposition *qui se fige*. [...] Et, pour réactiver le dynamisme inhérent à la disposition, quel autre moyen que d'ouvrir celle-ci à l'alternance et d'y pratiquer la réversibilité ?¹³²

Cette impermanence, qui débouche sur une attitude de détachement du monde matériel pour les maîtres orientaux, est réappropriée par l'écrivain *via* la qualification de l'espérance. Cela se fonde textuellement sur l'invention du poétique qui garantit à la fois le renouvellement syntaxique du sens et sa réappropriation affective par le lecteur, s'il est vrai que « la lecture du texte poétique est passage de l'actuel au virtuel, ouverture aux potentialités du texte »¹³³. En d'autres termes, l'œuvre s'inscrit sous le signe de la mutation, de la lente réversibilité, en élaborant une écriture propice à accueillir et entretenir l'impermanence.

voir Christophe MEURÉE, *La scène d'atemporalité dans le récit contemporain de langue française. Inventer l'envers du temps*, op. cit.

¹²⁶ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit., p. 76.

¹²⁷ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 391.

¹²⁸ « L'arbre », in *Poésie complète*, p. 124.

¹²⁹ « Le lierre du Parc-Trihorn », *ibid.*, p. 158.

¹³⁰ Voir Christine BUCI-GLUCKSMANN, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, collection « Écritures/Figures ».

¹³¹ Voir Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique* [1965], Paris, La Découverte/Poche, 1998, collection « Sciences humaines et sociales ».

¹³² François JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, op. cit., p. 831. On peut noter à cet égard que la pensée chinoise classique ne pose pas le problème métaphysique du « Mal » à la différence de l'Occident, car il se trouve intégré dans un système conceptuel où sa nuisance détient une part de positivité, qu'elle soit latente ou seulement cachée aux yeux du sujet.

¹³³ « Inséparable de l'écriture dont elle démêle et réactualise d'abord les forces vives, [...] [la lecture] est la même aventure des possibles qu'elle poursuit », Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, collection « Pierres Vives », p. 125.

À partir de ces éléments, il apparaît que l'arbre, comme la présence de la culture asiatique, met en projet la figure du sujet lyrique. De façon consciente ou non, l'écrivain façonne de cette manière une voie poétique qui débouche sur une performativité de l'espérance. Pour reprendre l'analyse de Joëlle Caullier, l'inscription de ces symboles participe d'une stratégie poétique nécessaire pour dépasser certains conflits intérieurs : le sujet scripteur, « réélaborant images et solutions, [...] restaure les énergies brisées et dévoile les potentialités annihilées »¹³⁴. C'est en ce sens que, par un travail spécifique sur le matériau des images poétiques, l'art chez Bauchau « constitue une disposition de l'âme au changement et au dépassement de la souffrance »¹³⁵. S'il ne peut guérir avec certitude des souffrances et des blessures narcissiques qui peuvent hanter le sujet et motiver le choix de la création littéraire, tout du moins empêche-t-il de « pétrifier l'être et déploie les conditions de sa transformation »¹³⁶.

II Pouvoir pacificateur de la création

Le dépassement de la violence inscrite dans les premiers textes poétiques constitue un horizon fondamental de l'œuvre d'Henry Bauchau. L'écriture, motivée par l'espérance, se trouve dotée d'un potentiel d'évolution vers plus de lumière et manifeste la possibilité de rentrer en possession de soi-même, au point d'être investie d'une puissance performative de libération à l'égard des tensions vécues. C'est ce que traduit le poème « L'œuvre »¹³⁷ du recueil *Heureux les déliants* : « [p]rière / patience / simplicité / et toi aussi, colère / d'écrire, / avec les Grandes Mains / qui nous rêvent »¹³⁸. L'acte scripturaire embrasse ici, dans un lâcher-prise apaisé, les différentes émotions qu'il suscite et indique l'état de disponibilité du sujet qui doit consentir également à la colère, c'est-à-dire aux forces de destruction en lui, pour pouvoir créer. En ce sens, comme le montrent Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin et Myriam Watthee-Delmotte, la création littéraire représente une voie indirecte pour :

[...] retraverser symboliquement l'épreuve destructrice que représentent les années de tourmente de l'avant-guerre et de la guerre qui ont abouti au constat de l'échec, et pour ancrer dans le dire l'espérance d'une reconstruction de soi. À aucun moment il ne s'agit de stratégies d'évitement ; l'écrivain est persuadé au contraire que « la règle fondamentale, c'est qu'il faut tout dire », mais encore faut-il trouver la manière.¹³⁹

Plus encore que précédemment¹⁴⁰, il apparaît que l'œuvre poétique participe pleinement de la vie de l'écrivain. À l'inverse des perspectives discursives qui évincent la figure de l'auteur dans leur approche des

¹³⁴ Joëlle CAULLIER, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », *art. cit.*, p. 41.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ On peut voir un écho intratextuel entre ce poème et celui du même titre intégré dans le recueil *Célébration*, qui pose l'idée que la « règle est d'apprendre à rire » pour le sujet lyrique « coureur de chagrins » – voir « L'œuvre », in *Poésie complète*, p. 129.

¹³⁸ « L'œuvre », *ibid.*, p. 302.

¹³⁹ Geneviève DUCHENNE, Vincent DUJARDIN et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁴⁰ Cf. *supra*, pp. 37-40.

phénomènes langagiers¹⁴¹, la phénoménologie de Michel Henry invite à penser que la création littéraire n'est possible que dans et par la Vie ; si bien que, même dans l'énoncé le plus mis à distance de soi, se dit le rapport radical d'une subjectivité à cette Vie même. Sur le plan épistémologique, la difficulté consiste à délimiter l'étreinte complexe de la Vie subjective et de l'œuvre. Dans le cas de l'auteur, le parallélisme entre les données « bio/graphiques »¹⁴² montre que si l'œuvre se nourrit de « cette existence qu'elle habite déjà », en retour l'existence du créateur « se développe en fonction de cette part d'elle-même qu'est l'œuvre déjà accomplie »¹⁴³ :

L'écrivain ne peut faire passer dans son œuvre qu'une expérience de la vie minée par le travail créatif, déjà hantée par l'œuvre. Il y a là un enveloppement réciproque et paradoxal qui ne se résout que dans le mouvement de la création : la vie de l'écrivain est dans l'ombre de l'écriture, mais l'écriture est une forme de vie.¹⁴⁴

Plus précisément, l'acte de création littéraire est vécu, à la façon des arts martiaux ou de toute autre activité corporelle, comme une *pratique* au sens où elle procure, selon Joëlle Caullier, un « développement sensoriel » qui « réharmonise l'être, modifie et enrichit la perception, restaure la faculté relationnelle et rend possible la transformation psychique »¹⁴⁵.

1) Désarmement des poèmes

Dans les poèmes de la maturité, la dimension *guerrière* de l'écriture, qui positionne le sujet lyrique en lutte contre soi et le monde, s'étendue progressivement au profit d'un rapport aux choses fondé sur l'accueil¹⁴⁶, de façon à développer un être-au-monde apaisé. Ainsi, la création littéraire fait contrepoint, au fil du temps, aux difficultés existentielles qui motivent en premier lieu l'acte scripturaire, et donne accès à une forme de jouissance de la langue. Cela touche, entre autres, à l'accomplissement symbolique des imaginaires guerriers dans le travail poétique et romanesque d'Henry Bauchau : si, comme le souligne Myriam Watthee-Delmotte, l'écriture s'assimile à une arme afin de ne pas « rester désarmé dans l'existence »¹⁴⁷, cela signifie que l'horizon du travail rédactionnel n'est pas tant de s'inscrire dans une lutte permanente par l'intermédiaire de la plume que le dépassement de la nécessité de se trouver *en arme*. Cette dynamique s'inscrit textuellement à travers un champ sémantique qui exprime la libération, en tant que « désarmer » signifie non pas tant la perte de l'arme que la libération à l'égard d'une aliénation à la violence. Une fois le sujet scripteur apte à affronter le monde, la plume n'a plus besoin de représenter un instrument de combat. Aussi faut-il considérer la poétique de l'écrivain thérapeute comme

¹⁴¹ Voir l'« immanentisme radical » que développe Catherine Kerbrat-Orecchioni dans son ouvrage : *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage* [1980], Paris, Armand Colin, 1999, collection « U. Linguistique ».

¹⁴² Ce concept est élaboré par Dominique Maingueneau pour illustrer la « relation instable entre ces deux termes » : « “[b]io/graphie” qui se parcourt dans les deux sens : de la vie vers la *graphie* ou de la *graphie* vers la vie », Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société, op. cit.*, p. 46.

¹⁴³ *Idem*.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 46-47.

¹⁴⁵ Joëlle CAULLIER, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », *art. cit.*, p. 42.

¹⁴⁶ On peut noter qu'il s'agit du titre de l'un des derniers recueils de l'auteur.

¹⁴⁷ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Sens et contresens d'un imaginaire guerrier : l'œuvre d'Henry Bauchau », *loc. cit.*, p. 456.

l'expression, *in fine*, d'une « écriture désarmante »¹⁴⁸ ; soit, pour reprendre ses propres mots, le « mouvement » d'une « écriture claire [...] déliant l'émoi / de sa mécanique légère »¹⁴⁹.

Cette perspective se traduit dans l'acte de « délier » qui constitue un geste symbolique et une valeur centrale de l'œuvre, comme l'indique le recueil significativement intitulé *Heureux les déliants*, et qui connote la délivrance : « heureux les déliants, ils seront déliés »¹⁵⁰. Comme le met en avant le poème « Liberté d'Antigone », qui renvoie à la liberté de créer si l'on s'accorde à reconnaître qu'Antigone est une allégorie de l'écriture¹⁵¹, l'enjeu consiste à faire en sorte que la rédaction soit : « [l]ibérée / du tout / par le rien / épiphanie / de la rieuse originelle »¹⁵². Également, l'inscription d'un imaginaire extrême-oriental éclaire la dimension ambivalente de l'écriture – à la fois instrument d'un pouvoir guerrier et qui en annule la nécessité. Si l'Asie constitue un réservoir imaginaire de gestes héroïques qui expriment une force dévastatrice – représentée par les Mongols de Gengis Khan –, elle est aussi ce qui peut opérer une transmutation de la violence en pacification – à l'image du ministre Tchelou T'sai dans *Gengis Khan* ou de la figure de Lao-Tseu dans *Diotime et les lions*. La présence importante de la neige dans le recueil *La Chine intérieure*, qui associe poétiquement ce pays à un territoire blanc, signifie entre autres le recouvrement symbolique de la violence sous son épaisseur uniforme : « [i]ci la terre sous la neige délaisse pour un temps l'exubérant plaisir »¹⁵³. Ainsi, on peut voir dans ce recueil l'association signifiante entre la lumière et la liberté : « [l]umière à la pensée de plante / Tout en liberté de fougère / Tout en méditation de l'air / Lumière en lumière ignorante »¹⁵⁴ ; « terre formée de la matière même du soleil / Délie nos mains d'images / Avec tes mains de terre »¹⁵⁵. Cette association sémantique révèle l'importance axiologique de se libérer, en tant que cela concerne davantage des barrières intérieures que des contraintes physiques ou sociales tangibles – ce qui se décline sous les schèmes de la déprise, du dépassement.

Cependant, si ces éléments mettent en avant la mise à distance de soi de la violence guerrière, il ne s'agit pas, pour autant, de dénier la violence ou de l'effacer sous la neige selon un mouvement que Kundera qualifierait de kitsch¹⁵⁶. Car pour développer une « écriture désarmante », encore faut-il que les textes soient déjà eux-mêmes *armés*. En ce sens, le travail du poète correspond à un double exercice à rebours de soi, nécessaire pour effectivement fabriquer la « légende de son futur »¹⁵⁷ : d'une part surmonter l'expérience intérieure de se trouver démuni (qui correspond au « sans armes » mentionné dans plusieurs œuvres¹⁵⁸) ; d'autre part, dépasser la

¹⁴⁸ Voir à ce sujet : Frédérique JOSEPH-LOWERY, « L'écriture désarmante d'Henry Bauchau. De *La Déchirure* au *Régiment noir* », in *Nu(e)*, n°35 : *Henry Bauchau, op. cit.*, p. 261-274.

¹⁴⁹ « Liant déliant », in *Poésie complète*, p. 96.

¹⁵⁰ « Jardin des plantes », *ibid.*, p. 277.

¹⁵¹ Voir Geneviève HENROT-SOSTERO, « Bauchau/Jouve : autour de l'allégorie », in Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Jacques POIRIER (sous la direction de), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité, op. cit.*, pp. 79-96 ; Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau, op. cit.*

¹⁵² « Liberté d'Antigone », in *Poésie complète*, p. 311.

¹⁵³ « La traversée du temps », *ibid.*, p. 200. L'« exubérant plaisir » peut renvoyer, en termes psychanalytiques, aux pulsions du sujet et à leur ambivalence entre plaisir et destruction.

¹⁵⁴ « L'écoutée », *ibid.*, p. 158. Dans la pensée taoïste, l'ignorance est assimilée à une forme de liberté, contrairement aux imaginaires occidentaux, car elle permet à l'individu de se déprendre de son *ego*.

¹⁵⁵ « Les mains limpides », *ibid.*, p. 160.

¹⁵⁶ « Le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable », Milan KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, collection « Folio », p. 357. On peut noter qu'Henry Bauchau est par ailleurs lecteur de Kundera.

¹⁵⁷ « Et tu t'appuies sur la béquille des mots pour avancer dans le dessin / Pour inventer, déjà visible, déjà lisible chez le petit enfant, la légende de ton futur », « La sourde oreille ou le rêve de Freud », in *Poésie complète*, p. 242.

¹⁵⁸ Voir la distinction entre le fait d'être désarmé et le fait d'être « sans arme » établie par Frédérique Joseph-Lowery dans son article : « L'écriture désarmante d'Henry Bauchau. De *La Déchirure* au *Régiment noir* », *art. cit.*

puissance guerrière acquise qui menace de conduire à une perte qui peut s'avérer pire encore. Aussi, ce qui se trouve à désarmer n'est pas tant le sujet – ce qui reviendrait à le déposséder – que la violence elle-même. Le sujet lyrique peut être conduit à user légitimement de violence à partir du moment où elle est dirigée contre ce qui constitue des forces opprimant l'épanouissement de l'être. Ainsi, « [l]e mouvement de la neige qui tombe, son léger geste de retrait » participe, par un effet de mise en abîme de l'acte scripturaire, de l'« entreprise du poème qui te barre la vie » et devient « le bélier » nécessaire pour « [b]riser les tables de la Loi et la muraille de la Chine »¹⁵⁹, dès lors qu'ils deviennent tous deux des symboles de l'oppression intérieure du Surmoi.

Si l'auteur « clame les valeurs guerrières de mort et de destruction, s'il professe l'inflexibilité et la fierté farouche », c'est en raison du fait « qu'il les éprouve comme des étapes nécessaires qui mènent à la libération »¹⁶⁰. On retrouve à cet égard le cheminement initiatique des *budo* – l'horizon de compassion en Aïkido ne s'acquérant qu'au prix d'une maîtrise préalable des gestes guerriers destructeurs. L'image de l'arc qu'analyse Régis Lefort révèle la fécondité cachée de cet imaginaire martial dans l'œuvre poétique : symbole d'une riche tradition tant en Chine qu'au Japon, le tir à l'arc désigne, par-delà son utilité guerrière, « la tension et la détente nécessaire dans l'acte créateur tout orienté vers un inconnu lumineux, vers “une ampleur végétale” »¹⁶¹. Cette image traduit la puissance cachée de la création littéraire chez Bauchau, en ce sens qu'il s'agit, pour lui, de s'ancrer dans le tragique de l'existence afin de le magnifier par le jeu des mots et conférer à la création son sens véritable. Aussi les imaginaires guerriers visent-ils à permettre de « lutter contre une certaine inanité de la vie »¹⁶² ; c'est-à-dire de compenser la « perte irréparable » de n'être « qu'une partie séparée, blessée, d'un tout immense et inconnaissable »¹⁶³, afin d'entrer dans la vie de plain-pied, à l'image d'Olivier¹⁶⁴, son frère aîné.

Dans cette perspective, l'association de la Chine et de la neige constitue un procédé qui illustre le mouvement de prendre appui sur un fond originaire (la terre) pour le magnifier par le langage (la neige). Ce qui fait de la neige une figure métaphorique du dépassement. Cela assimile par ailleurs ce territoire à une sorte de désert – puisque la végétation disparaît sous la neige et que rien n'y pousse – de sorte que l'analyse de l'ensablement de Myriam Watthee-Delmotte permet indirectement d'éclairer l'intérêt de passer par cette culture éloignée. À partir d'une lecture du poème « Les mots de sable », elle montre que « l'ensablement est la métaphore du vécu, toute chose étant appelée à s'effacer, toute civilisation appelée à connaître une forme de désertification »¹⁶⁵. Si cela correspond à une perte regrettable – celle en particulier de l'enseignement du Christ, voué à s'effacer sur la dimension mouvante du sable¹⁶⁶ –, cela débouche en contrepartie, en ce qui concerne les imaginaires guerriers, sur une pacification du sujet. En outre, la blancheur particulière de la matière neigeuse

¹⁵⁹ « Le mouvement de la neige », in *Poésie complète*, p. 181.

¹⁶⁰ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau, op. cit.*, p. 22.

¹⁶¹ Régis LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau, op. cit.*, p. 119.

¹⁶² *L'Écriture à l'écoute*, p. 21.

¹⁶³ *Idem*.

¹⁶⁴ « Il s'agissait bien, il s'agit toujours de lutter contre une certaine inanité de la vie que l'aîné ne semblait pas connaître. On avait beau tourner vers lui sa petite figure, on voyait qu'il était entier, de plain-pied dans l'existence alors qu'on n'y était qu'à peine », *idem*.

¹⁶⁵ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'écriture du désert chez Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 109.

¹⁶⁶ « L'amour bordait l'amour pendant que le poème / Pendant que le Seigneur écrivait sur le sable », « Les mots de sable », in *Poésie complète*, p. 263.

inscrit la « Chine intérieure » de Bauchau dans les archétypes solaires et évoque une purification du sujet : « [l]a neige est une eau sans image, ô neige comme un sacrement »¹⁶⁷.

Cette purification aboutit à l'abandon des armes traditionnelles qui connotent et engendrent la violence, la transgression, le mal, pour acquérir des « armes intérieures », lesquelles font entrer dans un combat « par l'obstination, l'« intraitable espérance » (*Quelques regards sur Antigone*), l'amour »¹⁶⁸. On comprend que le désarmement à l'œuvre dans les poèmes signifie l'intériorisation de valeurs qui débouche sur un être-au-monde différent, empreint de davantage de sagesse. À cet égard, le mouvement « désarmant » de l'écriture poétique vient complexifier l'*ethos* du sujet lyrique. Si la littérature permet à Henry Bauchau de jouer de l'image du guerrier, c'est afin de valoriser la figure du résistant, au sens où il se trouve en posture d'infériorité – c'est-à-dire métaphoriquement davantage désarmé – en comparaison du guerrier offensif. Ce choix axiologique débouche sur la qualification de la force insoupçonnée de la faiblesse¹⁶⁹.

Cette perspective fait écho, en profondeur, à l'attitude du fondateur de l'Aïkido qui, à la fin de sa vie, assimile son art à une forme de purification religieuse (*misogi*)¹⁷⁰. S'il est vrai que la pratique initie à développer un usage singulier du corps afin de surmonter les contingences physiques – et faire de la faiblesse le lieu d'une puissance réelle, capable de vaincre tout type d'adversaire –, elle vise à terme à dépasser la maîtrise technique pour ne plus avoir besoin de s'en servir. L'horizon de l'initiation martiale concerne alors une attitude de sérénité acquise face à la mort pour, paradoxalement, préserver l'adepte : comme le souligne Kenji Tokitsu, « [l]e paradoxe du Budo est que, pour bien vivre, il faut mourir. [...] Les techniques en sont à la fois l'expression et le moyen d'y parvenir »¹⁷¹. Le poème de Bauchau « La claire audience » partage cette vision d'un lien intime entre le désarmement et l'ouverture à une forme d'amour, qu'incarne de façon emblématique Morihei Ueshiba : « [d]ésarmés, peut-être dépossédés, les mots viennent les mains ouvertes / Et tu entends qu'ils ont l'amour de te guider / Sur le chemin qui mène au trésor de la langue »¹⁷².

2) Potentiel guérisseur de l'écriture

La question qui se pose légitimement est celle de savoir quel « trésor de la langue » est visé ; quelle dimension cachée de la création littéraire se trouve évoquée dans cette expression ? Dès lors que ces vers invitent à interroger le langage en lui-même, l'isotopie de la « libération » renvoie par métonymie au pouvoir libérateur, réel, qui se joue dans et par l'écriture. La trajectoire de l'œuvre poétique, qui part de l'ombre pour aller vers plus de lumière, manifeste une puissance cathartique, en ce sens que le sujet parvient à compenser par l'imaginaire ses propres blessures narcissiques¹⁷³. Cela concerne une performativité dont il convient d'interroger les conditions de

¹⁶⁷ « Le retour », *ibid.*, p. 197.

¹⁶⁸ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁶⁹ Voir également : Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Sens et contresens d'un imaginaire guerrier : l'œuvre d'Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 466.

¹⁷⁰ Voir en particulier : John STEVENS, *Les secrets de l'Aïkido. Les enseignements cachés et les vérités universelles transmises par le fondateur Morihei Ueshiba* [1995], traduit de l'anglais par Josette NICKELS-GROLIER, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2005, collection « Éditions de l'Éveil ».

¹⁷¹ Kenji TOKITSU, *Méthode des arts martiaux à mains nues*, Paris, Robert Laffont, 1987, collection « Sports pour tous », p. 21.

¹⁷² « La claire audience », in *Poésie complète*, p. 183.

¹⁷³ Pour Christian Chelebourg, le texte produit un sujet par le travail des signifiants et grâce auquel l'écriture élabore une image réparatrice du Moi : « [l]e sujet, c'est l'instance chargée de réparer, par le langage, une blessure narcissique. Il élabore un **autoportrait symbolique**,

possibilité, comme l'y invitent certains poèmes mettant en scène une relation thérapeutique : « tu t'appuies sur la béquille des mots pour avancer dans le dessein / Pour inventer, déjà visible, déjà lisible chez le petit enfant, la légende de ton futur / [...] Tu commences à recommencer, à reconstruire ton histoire, dans sa magnificence aveugle et dans sa pauvreté »¹⁷⁴ ; « [e]st-ce que le poème peut découvrir, peut inventer les mots de la langue éperdue, les traces du bonheur égaré »¹⁷⁵.

Comme le montre Christian Chelebourg, l'imaginaire élaboré par les mots « porte trace des blessures narcissiques du sujet : la construction de l'autoportrait symbolique, en effet, dessine en creux les contours des traumatismes qu'elle répare »¹⁷⁶. L'« identité narrative » guerrière de Bauchau participe, consciemment ou non, d'un processus qui vise à investir l'écrivain d'un héroïsme dont il n'a pas pu faire la preuve indiscutable pendant les années de guerre¹⁷⁷. Cependant, la force véritable de son travail réside dans le dépassement de cette élaboration d'un autoportrait symbolique – on peut présupposer que sa connaissance psychanalytique l'a rendu sensible à ce type de mécanismes de projection de soi – pour viser, ultimement, les réparations des failles de ce que Didier Anzieu nomme le « Moi-peau »¹⁷⁸. Comme l'analyse Geneviève Henrot-Sostero, l'expression poétique participe à la constitution d'une peau substitutive, qui correspond à la texture émotionnelle des textes :

L'œuvre poétique de Bauchau rend compte à sa manière de trois tentatives destinées à façonner autour du Moi-peau déchiré une « seconde peau substitutive » : une peau musculaire, acquise par la pratique poussée de la natation et de l'équitation ; une peau artisanale, par l'apprentissage manuel de la sculpture et du modelage ; une peau littéraire enfin, faite de mots, de vers, de textes.¹⁷⁹

Le travail scripturaire du poète apparaît alors dévolu à une fonction essentiellement réparatrice, d'autant plus que l'appel à son écriture véritablement « profonde »¹⁸⁰ émerge avec sa psychanalyse : « [c]'est seulement lorsque l'obscurité est devenue plus profonde, au cours de l'analyse et du temps des séances, que l'écriture a pu très lentement réapparaître »¹⁸¹. Cette fonction se traduit par une « lumière brève, nullement discursive et qui disparaissait très vite »¹⁸², laquelle fait contrepoint à l'angoisse et au temps qui s'écoule.

Janine Chasseguet-Smirgel distingue deux modes de réparation dans la création, afin d'élaborer un critère permettant de différencier l'œuvre « authentique », liée à un engagement véritable de l'être, de celle « fausse », facile¹⁸³. À la suite des théories de Mélanie Klein, elle montre que, si l'impulsion créatrice est corrélative d'un

c'est-à-dire une image de lui-même que le langage, naturellement, refoule, mais qui se manifeste dans l'imaginaire et constitue la figuration de son *moi-idéal* », Christian CHELEBOURG, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan/HER, 2000, collection « Fac. », p. 108.

¹⁷⁴ « La sourde oreille ou le rêve de Freud », in *Poésie complète*, pp. 242-243.

¹⁷⁵ « Le carrefour d'angoisse », *ibid.*, p. 315.

¹⁷⁶ Christian CHELEBOURG, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁷⁷ Voir le dossier établi par Myriam Watthee-Delmotte dans son ouvrage : *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, *op. cit.* Cf. *supra*, p. 64.

¹⁷⁸ Cf. *supra*, pp. 42-43.

¹⁷⁹ Geneviève HENROT, « Le Moi, le groupe et la peau plurielle. Henry Bauchau et *Le régiment noir* », in Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Catherine MAYAUX (sous la direction de), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, *op. cit.*, p. 135. « Que la restauration psychique selon Bauchau passe par de telles expériences musculaires, cutanées, langagières, nous en convaincront aisément les commentaires et témoignages que contiennent les poésies elles-mêmes », Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, *op. cit.*, pp. 118-119.

¹⁸⁰ « C'est plus tard, bien des années plus tard, qu'elle [la Sibylle] te dira : Vous êtes dans la voie profonde », « La sourde oreille ou le rêve de Freud », in *Poésie complète*, p. 243.

¹⁸¹ *L'Écriture à l'écoute*, p. 19.

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ Voir Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1988, collection « Science de l'homme Payot ».

besoin de « *réparer l'objet perdu* »¹⁸⁴, l'acte créateur trouve ses racines soit dans le désir de réparer uniquement l'objet, soit dans celui de réparer, au-delà de l'objet, le sujet lui-même :

Les deux catégories d'actes créateurs, loin de se confondre ou de découler l'une de l'autre, s'opposent en fait radicalement. Seul l'acte créateur dont la fin est la réparation de Soi, implique l'existence de décharges pulsionnelles qui lui confèrent la dignité de sublimation.¹⁸⁵

Les poèmes de Bauchau appartiennent à ce type d'œuvre, en raison de leur opacité stylistique qui manifeste une décharge des pulsions sadiques liées à la création sur un mode sublimé – au contraire d'une écriture qui aboutirait simplement à une réparation de l'objet. Par ailleurs, son travail rédactionnel offre la restitution des fonctions de contenance de son « Moi-peau », puisque « les sens du sujet se rouvrent au monde, dans une disposition enfin propice à l'extase (*Jardins des Plantes*) et à l'action de grâce (*Exercice du matin*) »¹⁸⁶. En dernier lieu, l'authenticité de la démarche de l'auteur se donne à lire dans le fait qu'elle n'esquive pas l'essentiel, à savoir « la figure ambivalente du héros »¹⁸⁷ dont le guerrier représente un avatar emblématique.

La décharge pulsionnelle à l'œuvre de façon sous-jacente détermine le fait que l'écriture chez Bauchau témoigne d'une dimension pleinement *guérissante*. Pour Janine Chasseguet-Smirgel, « [l']acte créateur dont la fin est la restauration de la propre intégrité du sujet sera donc plus salutaire pour le sujet lui-même »¹⁸⁸. Cette forme de sublimation par le langage qui peut réparer les blessures psychiques détient une performativité réelle en ce qu'elle induit des modifications biologiques que les technologies récentes rendent visibles. Les travaux de Boris Cyrulnik en neuropsychiatrie mettent en évidence le rapport intrinsèque entre psychisme et corps, et insistent sur l'impact affectif du langage artistique :

[...] ceux qui ont maîtrisé l'émotion [...] en faisant des récits et des théories pour tenter d'analyser les raisons de leur souffrance, sans ruminer, c'est-à-dire en prenant une distance et en établissant une relation affective avec un autre, ont appris à maîtriser leur malaise, peu à peu, mot à mot, affect après affect, molécule après molécule, ce qui a diminué leur taux de cortisol et évité de faire exploser les cellules de l'hippocampe.¹⁸⁹

Pour reprendre l'analyse de la ritualité littéraire de Myriam Watthee-Delmotte, on comprend que « [b]ien qu'elle repose sur des codes et des conventions, la littérature opère tout autre chose que la simple mise en œuvre de normes » ; elle fait jouer l'émotion par un travail esthétique, lequel « manifeste le *poiein*, la force expressive et dynamique du langage » qui « engage au-delà d'une pragmatique communicationnelle ordinaire »¹⁹⁰.

¹⁸⁴ « Pour Mélanie Klein, l'impulsion créatrice est contemporaine de la phase dépressive. Elle naît du besoin de *réparer l'objet perdu* au moment où celui-ci [...] est vécu dans sa totalité et sa permanence, c'est-à-dire lorsque les aspects bons et mauvais de l'objet sont appréhendés de façon synthétique. La reconnaissance du caractère global de l'objet confronte le sujet avec sa propre ambivalence et l'amène à constater la coexistence du "bon" et du "mauvais" en lui-même. De ce processus naît le sentiment de culpabilité. Les idées de persécution n'en ont point disparu pour autant, car le sujet craindra la rétorsion de ses attaques. Cette peur, jointe à la culpabilité, le conduira à tenter de restaurer l'objet », *ibid.*, p. 90.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 91.

¹⁸⁶ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit., p. 125.

¹⁸⁷ Geneviève DUCHENNE, Vincent DUJARDIN et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, op. cit., pp. 152-153.

¹⁸⁸ Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, op. cit., p. 99.

¹⁸⁹ Boris CYRULNIK, *De chair et d'âme*, Paris, Odile Jacob, 2006, pp. 122-123.

¹⁹⁰ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 37.

Toutefois, comment expliquer phénoménologiquement que l'art détient le pouvoir singulier d'atténuer la force du trauma ? Jean Leclercq aborde en particulier la question de la guérison chez l'écrivain et montre, à partir de la pensée de Michel Henry, qu'il s'agit d'un pouvoir d'auto-transformation « selon une modification qui n'est pas de l'ordre d'une représentation ou d'une prise de conscience »¹⁹¹. Car c'est « d'une épreuve et d'un approfondissement précisément immanents dont il est question »¹⁹², ainsi qu'il invite à le considérer la « matière-émotion » des textes qui privilégient la dimension affective du langage à l'encontre de sa dimension cognitive. Dès lors, le pouvoir performatif du langage s'avère lié à l'expression de la Vie dont il est la profération même.

On peut remarquer que les recherches sur la création littéraire dans différents champs scientifiques rejoignent la théorie du langage de Michel Henry qui repose sur un double niveau : le contenu sémantique, noématique, d'une part ; et ce qui constitue son au-delà qui est sa dimension *vitale*¹⁹³ d'autre part. Le premier niveau ne détient aucun pouvoir sur le monde, si l'on s'accorde sur le principe que le langage ne peut rien affirmer de certain à propos de la réalité¹⁹⁴. En revanche, pour le phénoménologue, la « vérité » d'une parole repose sur le fait qu'elle est originellement l'expression irréductible d'un vivant. Toute parole est une « Parole de vie », en tant qu'expression d'une « chair », d'une subjectivité :

[...] Verbe de la Vie et parole d'homme parlent de deux façons différentes. Tandis que la seconde est incapable d'engendrer la réalité de ce qu'elle dit, la parole de la souffrance incapable d'engendrer la souffrance, la présupposant au contraire, [...] – le Verbe de la Vie ne cesse, lui, de s'engendrer lui-même dans le procès d'autogénération de cette Vie pour autant que c'est en lui qu'elle se révèle à soi.¹⁹⁵

De la sorte, le langage, même dans une fiction, ne cesse de dire en soi la Vie avant de la dire aux autres. Plus encore, en vertu de cette « autogénération » de la parole au sein de la Vie affective – comme ce pouvoir apporté dans et par la Vie à l'égal des autres pouvoirs (tels voir, toucher, se mouvoir) –, la Parole de la Vie oppose à « l'impuissance de la parole du monde incapable de poser la réalité dont elle parle », telle que cette réalité la précède comme une « existence mystérieuse », son « hyperpuissance », laquelle est précisément « celle de générer la réalité dont elle parle »¹⁹⁶. Boris Cyrulnik atteste par ailleurs, par le biais des neurosciences, que la vie émotionnelle façonne intrinsèquement l'existence, car « [l]e cerveau devient la conséquence d'un état d'âme aussi sûrement que l'état d'âme peut être la conséquence du cerveau : un isolement affectif éteint les deux lobes préfrontaux aussi fatalement qu'une altération organique de ces deux lobes éteint tout état d'âme »¹⁹⁷.

De ce point de vue, l'effet performatif du langage provient de la dimension *auto-affective* de l'acte créateur – comme de l'acte récepteur, puisque tout écrivain est d'abord son propre lecteur – en tant que cet acte se trouve lié à un double plaisir : celui de la matière à mettre en forme et celui d'un désir, conscientisé ou non, qui devient

¹⁹¹ Jean LECLERCQ, « L'art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 109.

¹⁹² *Idem.*

¹⁹³ Michel HENRY, « Narrer le pathos », in *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du politique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, collection « Épiméthée », pp. 309-323.

¹⁹⁴ Austin reconnaît dans son analyse du performatif son impuissance à déterminer un critère de performativité inhérente au langage, qui permettrait la distinction certaine de la vérité ou de la fausseté de l'énoncé. Un acte de langage ne peut alors être « heureux » qu'en fonction de conditions préalables qui valident le but pragmatique de l'énoncé. Voir John Langshaw AUSTIN, *Quand dire, c'est faire* [1962], Paris, Seuil, 1991, collection « Points Essais ».

¹⁹⁵ Michel HENRY, « Phénoménologie matérielle et langage (ou pathos et langage) », *art. cit.*, p. 342.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 336.

¹⁹⁷ Boris CYRULNIK, *De chair et d'âme*, *op. cit.*, p. 115.

comblé symboliquement par l'activité artistique. Aussi la relation qu'un individu entretient avec une œuvre (relation d'élaboration ou de découverte) implique-t-elle les conditions d'une transformation, dès lors qu'il se trouve intérieurement en posture d'être affecté dans sa « chair » même. Cette vision d'une performativité de l'œuvre conçue comme pouvoir d'*auto-transformation* de soi rejoint les travaux de Janine Chasseguet-Smirgel, alors que les patients qu'elle rencontre parviennent, « par le truchement de l'acte créateur, à combler leurs déficits narcissiques de façon *autonome* »¹⁹⁸. Pour la psychanalyste, « la création est une autocréation et l'acte créateur tire son impulsion profonde du désir de pallier *par ses propres moyens*, les manques laissés ou provoqués par autrui »¹⁹⁹. Dans le cas d'Henry Bauchau, c'est son « incarnation », au sens phénoménologique, dans un langage *pathétique* qui lui est propre, qui déploie les conditions d'une transformation de soi.

Toutefois, il s'agit de concevoir, plus précisément, un *potentiel* guérisseur inhérent à un certain usage du langage plutôt qu'une puissance exploitable et modulable à volonté. Si l'actualisation effective de ce potentiel repose sur un cadre rituel qui permet de limiter l'arbitraire des signes, le sujet peut, comme ses personnages, échouer dans cette démarche. Henry Bauchau ne conçoit pas de guérison programmable dans la création – ce qui menacerait de la réduire à un outil thérapeutique – comme en témoigne son travail avec ses patients :

[...] il apparaît que le but de la création effectuée par ses patients, c'est la création elle-même, c'est l'art en tant que tel. Henry Bauchau ne décide pas que le processus créateur doit être thérapeutique. Il a simplement conscience que, par sa création, le patient peut devenir davantage lui-même.²⁰⁰

L'importance de l'espérance souligne, à cet égard, la dimension d'incertitude constitutive de ce projet, qui fait que la rédaction poétique se soutient originairement d'un acte de foi.

3) Horizon des arts martiaux

La présence des arts martiaux en creux dans les poèmes n'est pas étrangère à la dimension guérissante de la création chez Henry Bauchau. Lui-même reconnaît son intérêt grandissant pour ces disciplines, en réponse à la question de savoir si leur découverte l'avait fasciné : « [b]eaucoup moins que par la suite. Aujourd'hui, je ne concevrais pas la vie comme possible sans ce jeu spirituel intercontinental qui s'est de plus en plus développé »²⁰¹. Leur inscription polarise en effet les imaginaires guerriers tant du côté négatif, en regard de leur potentiel destructeur, que du côté positif, dès lors que leur enseignement se trouve en partie lié à des techniques de soins qui associent – du moins dans l'imaginaire des Occidentaux – la maîtrise des techniques de combat exploitant la connaissance des points vitaux de l'organisme avec les techniques thérapeutiques qui visent à renforcer l'énergie interne (*qi* en chinois, *ki* en japonais). Textuellement, Geneviève Henrot-Sosterot met en avant cette double valence constitutive des guerriers, inscrite dans le poème « Mélodie viking » :

¹⁹⁸ Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, op. cit., p. 103.

¹⁹⁹ *Idem*.

²⁰⁰ « Il ne s'agit pas [...] pour Henry Bauchau de prendre les productions d'art brut comme des matériaux d'exégèse, mais de permettre à ce qui n'a pas de voix de se trouver un langage, de mettre des images sur les bonheurs fugitifs ou sur des hantises », Philippe LEKEUCHE et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Littérature, art et thérapie : Henry Bauchau au carrefour d'angoisse », in *Le courrier du Musée et de ses amis. Bulletin trimestriel du Musée de Louvain-la-Neuve*, n°6, 2008, p. 24.

²⁰¹ Mail personnel daté du 14 septembre 2012. Cette réponse a été envoyée une semaine avant sa mort.

Le guerrier est chargé, chez Bauchau, de vivre la contradiction entre violence et renaissance, l'une devant conduire à l'autre dans une espèce de catharsis et de table rase. [...] Cette vision grandiose, idéale et sublime du guerrier explique une des hésitations apparentes du poème, qui a jailli entre les deux faces de la quête viking, l'aspiration à la paix et l'attente d'une extermination.²⁰²

Le fait est que ce qui distingue les *budo* (arts martiaux contemporains) des *bujutsu* (arts guerriers traditionnels de l'époque féodale) est l'émergence d'un discours où prendre soin de l'autre prend une place non négligeable. C'est pourquoi, dans les imaginaires, la figure du maître d'arts martiaux est à la fois celle du guerrier accompli et du guérisseur. Si cette association renvoie pour une part à une vision décalée de la réalité des pratiques guerrières extrême-orientales, Emmanuel Charlot et Patrick Denaud soulignent cependant la proximité et la conjonction, au sein de certaines écoles martiales, des techniques pour blesser et pour soigner. En Chine, l'enseignement du Wushu (arts martiaux en chinois) se trouve parfois « complété par un approfondissement philosophique, ésotérique et médical »²⁰³ :

Les experts du combat, influencés par les conceptions et les pratiques des médecins, des sages taoïstes et des moines bouddhistes, apprenaient à connaître et exploiter les méridiens de l'énergie du corps – les mêmes que ceux de l'acupuncture.²⁰⁴

Il est également possible d'opérer des liens entre les techniques médicales traditionnelles japonaises et l'Aïkido, comme l'y invite le maître de Shiatsu²⁰⁵ Yuichi Kawada : « [l]e Shiatsu est directement lié aux arts martiaux japonais tel que l'Aïkido, et sa pratique est souvent décrite en termes de révélation de la circulation énergétique dans la physique quantique ou la méditation bouddhiste »²⁰⁶. Tous deux utilisent des points similaires utilisés, pour l'un, dans l'optique de libérer les tensions du corps, pour l'autre, d'exercer une douleur intense qui permet de prendre l'ascendant sur son adversaire. Cependant, ces disciplines se rejoignent en ce que la pression de ces points dans l'entraînement martial, même douloureuse, stimule l'énergie interne du corps et ouvre à un accroissement de la Vie de la personne²⁰⁷ – sans que ce soit nécessairement conscientisé. Cette dimension secondaire des *budo* a probablement frappé l'imaginaire de Bauchau *via* la pratique du Yoga qu'il a maintenue pendant plusieurs années ; d'autant plus que ces disciplines partagent entre elles certaines connaissances énergétiques ainsi que des techniques de respiration et de contrôle de soi²⁰⁸.

Un autre lien véritablement fécond entre la dimension *guérisseuse* de son écriture et l'imaginaire des arts martiaux concerne leur émergence culturelle mythifiée. Leur origine s'ancrerait dans la répétition de séquences de gestes qui auraient conduit à surmonter les horreurs des champs de bataille et auraient ainsi intégré une visée

²⁰² Geneviève HENROT, « “Mélodie Viking”. Récit, prophétie, allégorie », *art. cit.*, p. 46.

²⁰³ Emmanuel CHARLOT et Patrick DENAUD, *Les arts martiaux*, *op. cit.*, p. 30.

²⁰⁴ *Idem*. Cette circulation des connaissances du corps entre un horizon de combat et de soin apparaît également en Inde, chez les maîtres de Kalaripayat qui s'exercent à l'aube et au crépuscule et font office la journée « de médecin et de guérisseur, recevant les malades auxquels il prodigue des soins mêlant les principes de la médecine ayurvédique, la connaissance des “points vitaux” du corps et les massages », *ibid.*, pp. 15-16 ; également en Malaisie, où les enseignants de Silat incarnent parfois « un guérisseur et même un sorcier » *ibid.*, p. 102.

²⁰⁵ Le terme « *shiatsu* », composé des idéogrammes « *shi* » (pression) et « *atsu* » (doigts), renvoie à une méthode de soin traditionnelle par pression des doigts sur les *tsubo*, c'est-à-dire les points clefs des méridiens, afin d'activer le potentiel d'auto-guérison de la personne.

²⁰⁶ Yuichi KAWADA et Stephen KARCHER, *Le Shiatsu essentiel. Les huit méridiens extraordinaires*, *op. cit.*, p. 22.

²⁰⁷ « Une pression correctement exercée sur un *tsubo* doit procurer au patient une sensation plus ou moins intermédiaire entre le plaisir et la douleur. Nous allons même l'appeler : “l'agréable souffrance” ; c'est le genre de douleur que le patient est capable d'endurer quand il sait que le *shiatsu* est en train de lui venir en aide », Wataru OHASHI, *Le livre du Shiatsu. L'art de l'acupuncture sans aiguilles par le massage japonais*, traduit de l'américain par Gérard BOULAD, Paris, Éditions L'Étincelle, 1980, pp. 64-65.

²⁰⁸ Voir Goswami KRIYANANDA, *La science spirituelle du Kriya Yoga*, traduit de l'américain par André RIEHL, Paris, Arista, 1987.

cathartique. La pratique des *kata*, qui correspondent à des séquences codifiées de gestes ayant pour but la transmission des mouvements fondamentaux d'un style, détient une dimension théâtrale, puisque le pratiquant revit imaginativement un combat dont il retrace, dans le vide ou avec un partenaire, les différentes étapes, pour intégrer les principes clefs que son école développe²⁰⁹. En un sens, cette dimension rejoint le travail psychanalytique qui accompagne la création littéraire de Bauchau²¹⁰ ; car la pratique des *kata*, loin de la tension liée à un affrontement réel, offre de se confronter à l'angoisse de la confrontation à dose homéopathique et ainsi, à terme, d'apaiser l'adepte dans la répétition toujours plus précise des mouvements.

De cette proximité entre l'écriture poétique de l'écrivain belge et la pratique des *budo* découle l'idée que la guérison en jeu dans les textes concerne plus précisément une pacification de soi, d'autant plus si l'expérience d'une violence intérieure se vit sur le mode d'une « déchirure » existentielle chez Bauchau. En effet, les arts martiaux modernes se distinguent des écoles féodales de combat en ceci qu'ils cherchent, au-delà de l'efficacité guerrière, à transcender la violence par la pratique. Leur adaptation au monde contemporain passe entre autres par l'assimilation d'une éthique de vie qui, par l'élan quotidien d'une amélioration de soi, tend à pacifier l'être avec le monde et les autres. À cet égard, l'Aïkido condense de façon prototypique les valeurs de sagesse qui gravitent imaginativement autour des arts martiaux. Cela s'explique en raison de la figure charismatique et mystique de son fondateur, Morihei Ueshiba, qui voyait dans son art le moyen d'atteindre une harmonie universelle²¹¹. Le nom « Aïkido », que l'on peut traduire par « voie de l'harmonie des énergies », pose de façon programmatique le choix martial de s'unir à son adversaire pour le contrôler sans le heurter ; ce qui à la fois induit une grande efficacité dans l'application des gestes et à fois ouvre une voie qui invite progressivement à opposer à l'agressivité une compassion inhérente à la forme et à la qualité d'exécution des gestes²¹².

À partir de ces éléments, bien que la pratique de l'Aïkido s'inscrive pour une part pleinement dans les imaginaires héroïques diurnes – liés au sabre, à la dichotomie agresseur/agressé qui est entretenue dans la majorité des écoles –, elle développe plus profondément un imaginaire nocturne singulier, dans la mesure où, pour reprendre l'analyse de Gilbert Durand, le sujet « utilise les propres armes de l'adversaire. Et par là même [...] sympathise avec le tout, ou une partie, du comportement de l'adversaire »²¹³. En écho à cela, Géraldine Henry repère un glissement significatif des imaginaires guerriers dans les poèmes de Bauchau, qui correspond au passage progressif de valeurs solaires à des valeurs plus ambivalentes :

Deux catégories d'images attachées au symbolisme nocturne se côtoient en effet [...]. La première abrite celles qui sont liées à l'archétype des ténèbres angoissantes et sert de cadre temporel aux agissements furieux des guerriers [...] d'autres évoquent par contre la figure pacifiée du rêveur invité par ses songes à habiter le monde différemment.²¹⁴

²⁰⁹ Voir au sujet des *kata* les analyses que développe Kenji Tokitsu dans son ouvrage : *Méthode des arts martiaux à mains nues*, *op. cit.*

²¹⁰ Cela se retrouve également dans l'évocation de la danse dans les romans d'Henry Bauchau, en particulier *Œdipe sur la route*.

²¹¹ Voir Kisshômaru UESHIBA, *L'Esprit de l'Aïkido*, *op. cit.*

²¹² Voir Michel RANDOM, *Les arts martiaux. Ou l'esprit des budô*, *loc. cit.*, p. 210 ; Léo TAMAKI, « Quelle est la caractéristique d'une technique d'Aïkido ? », in *Tsubaki journal*, <http://tsubakijournal.over-blog.com/article-6393120.html>, consulté le 20 août 2013.

²¹³ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, *op. cit.*, pp. 230-231.

²¹⁴ Géraldine HENRY, « 1950-1957 : les écrits du désastre. L'imaginaire guerrier dans les premiers écrits poétiques d'Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 72.

L'œuvre postule ainsi un dépassement de la violence qui habite certains personnages, comme Œdipe à la fin de son cheminement dans *Œdipe sur la route*, ou Stéphane face à Shadow à la fin du *Boulevard périphérique*.

Dans cette perspective se dessine un renversement possible des enjeux guerriers du combat comparable entre l'art d'Ueshiba et l'œuvre de Bauchau. Pour l'un comme pour l'autre, il ne s'agit plus seulement de maîtriser un adversaire – qu'il soit un autre ou soi-même –, mais d'entrer également dans une pacification intérieure qui rend le sujet disponible au surgissement de la violence et apte à y réagir²¹⁵. On peut à cet égard postuler que la fascination que les arts martiaux ont pu exercer sur l'auteur est liée au fait qu'ils représentent une voie dont peut s'inspirer l'écriture poétique pour surmonter les tensions de la personne. La résolution de la violence qu'ils offrent par la mise en scène ritualisée d'un affrontement constitue, dans l'imaginaire de l'écrivain, le moyen d'une transmutation essentielle de la violence en pacification²¹⁶. L'écriture du poète aboutit, à l'instar de l'Aïkido, à un « art de paix »²¹⁷ au sens où, pour le sujet lyrique, cette paix d'ordre intérieur implique une ouverture et une disponibilité maximale à l'égard du monde.

De la sorte s'éclaire autrement le motif de la « lutte avec l'Ange »²¹⁸. D'une part, la conjonction « avec » rejoint les valeurs véhiculées dans l'Aïkido de non confrontation avec l'adversaire et d'harmonisation. D'autre part, l'écrivain « comprend que son salut viendra de sa lutte implacable avec lui-même et qu'il lui faudra accepter de se perdre pour pouvoir se trouver »²¹⁹ – de la même façon qu'emprunter la voie martiale peut signifier d'abord se perdre sur un apprentissage de violence avant de trouver le moyen d'aller au-delà. L'enjeu sous-jacent à une parenté de valeurs avec les *budo* dans l'écriture est alors celui, pour Bauchau, d'explorer une voie différente de celles développées par René Girard²²⁰ afin d'échapper au cercle enfermant de la violence qui menace la société de désagrégation, sans éviter la violence elle-même²²¹, et sans passer par un sacrifice victimaire.

²¹⁵ Le développement de la sensibilité dans les écoles traditionnelles débouche sur la capacité d'anticiper intuitivement des attaques mêmes données par surprise, par le biais de la perception de l'intention de l'adversaire. Celle-ci repose non sur une tension permanente de l'adepte, mais sur sa disponibilité intérieure à se laisser pénétrer physiquement et intérieurement par son environnement. Nous tenons à remercier ici Léo Tamaki pour nous avoir initié à cet aspect.

²¹⁶ À la question de savoir s'il associe les arts martiaux au combat ou à une pratique spirituelle, Henry Bauchau répond : « [j]e crois que les arts martiaux s'adressent aux deux et que dès qu'on les envisage sous un aspect, on est obligé de respecter l'autre », mail personnel d'Henry Bauchau, daté du 14 septembre 2012.

²¹⁷ L'expression est employée par John Stevens dans son ouvrage : *Les trois maîtres du budo. L'histoire des trois fondateurs des arts martiaux : Jigoro Kano (Judo), Gichin Funakoshi (Karatédo), Morihei Ueshiba (Aïkido)*, traduit de l'anglais par Philippe REYMOND, Valérie MELIN et Thierry PLÉE, Paris, Budo Éditions, 1997. Toutefois, à l'inverse de l'analyse ésotérique que développe Stevens, la dimension pragmatique originelle de l'Aïkido ne permet pas de penser que son enseignement a vocation à « tuer la possibilité même de tuer », selon la perspective bouddhiste qui a imprégné la culture japonaise.

²¹⁸ Cf. *supra*, pp. 60-62.

²¹⁹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau, op. cit.*, p. 22.

²²⁰ « [...] toute existence sociale serait impossible s'il n'y avait pas de victime émissaire, si, au-delà d'un certain paroxysme, la violence ne se résolvait pas en ordre culturel. Au cercle vicieux de la violence réciproque, totalement destructrice, se substitue alors le cercle vicieux de la violence rituelle, créatrice et protectrice », René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 203. Par ailleurs, c'est un ouvrage qu'Henry Bauchau a lu avec attention.

²²¹ « Il faut surmonter la violence, mais nous devons sauvegarder la sauvagerie intérieure, car c'est la richesse de l'inconscient. [...] Il faut trouver le moyen de canaliser ces forces, c'est l'œuvre de toute la vie. Mais il ne faut pas annihiler la vie sauvage dans la banalisation de la vie courante », Henry BAUCHAU, *Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005*, Arles, Actes Sud, 2007.

III Transmutation de la souffrance en jouissance

La poésie d'Henry Bauchau se situe au cœur d'une tension axiologique et esthétique : entre l'expression d'une violence inhérente à une dimension guerrière de l'écriture – propre à un « Orient de violence »²²² – et l'espérance, qui est « l'amour de ce qui est et de ce qui sera »²²³ et qui détermine une dimension guérissante – propre à une pacification du sujet. Il est, de ce point de vue, tentant d'opposer ces deux pôles. Toutefois, le risque est alors d'occulter la cohérence de l'œuvre, en ce sens qu'il s'agit moins d'un contraste que d'un mouvement progressif d'inversion de valeurs. D'une part, il serait vain de repérer la ligne exacte de partage où l'écriture bascule d'un mode à l'autre ; d'autre part, cette tension constitue moins un affrontement entre des forces opposées – un déchirement axiologique –, qu'un cheminement difficile de l'un vers l'autre, propre à une « poétique du mouvement »²²⁴.

Cette poétique s'inspire en particulier des valeurs philosophiques et esthétiques extrême-orientales. La pensée traditionnelle sino-japonaise développe en effet une vision où l'intégration cohérente des éléments contradictoires rend compte de la structure du réel et de sa complexité fondée sur l'idée d'un dynamisme perpétuel. Henry Bauchau évoque significativement et à plusieurs reprises l'importance des mutations qui régissent le devenir du monde et de l'individu : « [o]n dit dans le Livre des Mutations »²²⁵ ; « [i]l faut passer par la flamme des mutations, trouver l'or corporel »²²⁶ ; « [l]es chevaliers de la matière de Bretagne, les saints de l'auge de granit / Et le lecteur des mutations peuvent trouver ici un chemin sous la neige »²²⁷.

Écrire la violence constitue donc une façon de l'accueillir pour mieux la transmuter en espérance. Plus précisément, la présence de la guerre est étroitement liée à un horizon de guérison, en ce sens que l'écriture bauchalienne n'est guerrière qu'en tant qu'elle peut s'avérer guérissante – la proximité onomastique entre les deux termes suggérant leur mutabilité. Geneviève Henrot-Sostero montre à cet égard qu'« [a]ussi étrange que cela puisse paraître, guerriers et guérissantes ont en commun l'acte suprême de leur carrière : le don de soi »²²⁸. Sur un autre plan, Catherine Mayaux met en avant l'ambivalence du poème, à la fois « diktat et dictée », c'est-à-dire « dictature du poème » qui pourtant « se délie en une parole délivrée, aux sens propre et figuré »²²⁹. Cela rejoint en profondeur ce qui se joue dans la pratique des *budo* : les contraintes imposées par la forme des *kata* (situations codifiées d'application des techniques) initient à développer une modification de l'utilisation habituelle du corps pour les surmonter et, ainsi, accroître sa liberté. Ce qui peut constituer une voie d'accroissement bénéfique de soi. Également, les similitudes entre les techniques destructrices et celles procurant des effets curatifs révèlent

²²² Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'imaginaire de l'Orient chez Henry Bauchau : un espace transitionnel ? », in Michèle BROZE, Baudouin DECHARNEUX et Sylvain DELCOMINETTE, « Mais raconte-moi en détail... » (*Odyssée*, III, 97). *Mélanges de philosophie et de philologie offerts à Lambros Couloubaritsis*, Paris-Bruxelles, Ousia-Vrin, 2008, pp. 845-857.

²²³ *Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005*, p. 235.

²²⁴ L'expression est empruntée à Myriam Watthee-Delmotte dans son article : « La poésie d'Henry Bauchau : pour une poétique du mouvement », in Jan HERMAN, Lieven TACK et Koenraad GELDOLF (édité par), *Lettres ou ne pas lettres. Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*, Leuven, Presses universitaires de Louvain, 2001, collection « Symbolae », pp. 449-461.

²²⁵ « Géologie », in *Poésie complète*, p. 14.

²²⁶ « Le voyage », *ibid.*, p. 184.

²²⁷ « Les mélèzes », *ibid.*, p. 199.

²²⁸ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, *op. cit.*, pp. 92-93.

²²⁹ Catherine MAYAUX, « La dictature du poème, ou le poème, cet inconnu. L'expérience poétique chez Henry Bauchau d'après ses journaux », *art. cit.*, p. 211. Voir également l'analyse de Régis Lefort qui montre l'ancrage de l'écriture dans la blessure pour aller vers un au-delà meilleur : *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, *op. cit.*

que l'approche du soin dans les arts martiaux constitue l'envers des techniques de combat²³⁰ – et non un enseignement autonome en complément de la formation guerrière.

1) Œuvre du *Tao*

Pour une part importante, ce qui dynamise l'écriture d'Henry Bauchau est une mise en présence des contraires à différents niveaux. L'écrivain exploite des procédés qui court-circuitent la pensée rationnelle, propre au *Logos* grec, dont les couples de gérondifs en symétrie inverse qui caractérisent la section « Liant déliant » du recueil *L'escalier bleu* : « [v]ivant ne vivant plus / [...] Criant ne criant plus / [...] Vivant ne vivant plus / vivant l'inexorable »²³¹ ; ou encore les formules antinomiques du poème « Déclivité » : « [c]'est dans ta déclivité que j'avance / Où se trouve hauteur aplanie / Profondeur nivelée / Lumière qui n'éclaire plus / Pain qui a faim / Eau qui a soif »²³². Le poème « Ne pas » condense en quelques mots ce qui constitue un art poétique auquel aspire le scripteur, selon une conjonction puissante du contenu et de la forme entre vide et plein, affirmation et négation :

Ne pas
ne pas croire
qu'on est au centre

Ne pas
ne pas croire
qu'on n'y est pas²³³

Cette structure oppositionnelle – laquelle ne fonctionne pas sur des contradictions frontales mais sur un mouvement de réversibilité des contraires – indique l'imprégnation, dans l'imaginaire de l'écrivain, d'un principe fondamental de la pensée extrême-orientale : le *Tao*. Celui-ci se conçoit comme une puissance dynamique et créatrice à partir des forces à la fois opposées et complémentaires du *yin* et du *yang* (en japonais *in* et *yo*). Dans la pensée orientale, leur interaction se trouve à l'origine de toute existence dans le réel, de toute « actualisation », au sens où, bien que ces deux éléments soient à parité absolue, une hiérarchie subtile les distingue. Le *yang* est l'élément qui engendre, qui a l'initiative, et le *yin* se révèle l'élément qui reçoit, qui se révèle passif. Comme le démontre François Jullien, c'est de leur interaction naturelle et nécessaire que « résulte la mise en mouvement d'où procède un engendrement continu »²³⁴ ; ce qui rend cette pensée apte à décrire et expliquer le réel, aussi bien sur le plan physique que spirituel, puisque ces éléments se déclinent de façon protéiforme en une multitude

²³⁰ « Les combattants utilisaient à des fins guerrières les principes de méditation active et de contrôle respiratoire issus des traditions taoïste et bouddhiste qui visaient au contrôle de l'énergie interne dans le corps (Qigong) », Emmanuel CHARLOT et Patrick DENAUD, *Les arts martiaux*, op. cit., p. 30.

²³¹ « Vivant ne vivant plus », in *Poésie complète*, p. 92. On peut noter également les titres tout aussi significatifs des poèmes : « Dormant ne dormant plus », « Pleurant ne pleurant plus », « Liant déliant ». Voir l'analyse de Myriam Watthee-Delmotte dans son article : « L'imaginaire de l'Orient chez Henry Bauchau : un espace transitionnel ? », art. cit.

²³² « Déclivité », in *Poésie complète*, p. 130.

²³³ « Ne pas », *ibid.*, p. 366.

²³⁴ « Non seulement tout avènement à l'existence procède d'un tel jeu d'incitation réciproque, mais celui-ci exerce aussi un effet de *régulation*, qui, comme tel, est essentiel à la continuation de tout procès : l'incitation naît de la différence et tend à l'accord, elle est cette tension qui transforme l'altérité en harmonie », François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle*, op. cit., p. 553.

d'éléments : le chaud/le froid, le masculin/le féminin, le dur/le mou, l'actif/le passif, la volonté/l'indifférence, etc.

D'un point de vue stylistique, l'exploitation d'oxymores n'est donc pas à lier uniquement avec le désir de faire émerger des significations cachées, mais également, pour reprendre les termes d'Olivier Ammour-Mayeur, avec la volonté de faire « vivre les contraires dans un système de l'entre deux, ou de l'antre-deux [...] système qu'on appelle "pivot" dans le Tao »²³⁵. La « structure d'horizon » de l'écriture illustre par ailleurs ce principe ; car les mots émergent nécessairement sur le blanc de la feuille, lequel correspond à la manifestation du Vide taoïque, comme un espace qui est non à l'écart des signes mais « *infiniment présent* entre les traits *pleins* du tracé »²³⁶. Ainsi, l'importance d'un resserrement extrême de la langue chez Bauchau pour traduire l'essentiel se comprend aussi en regard du fait que les signes tendent à révéler le Vide dont ils émanent.

L'intérêt de ces notions extrême-orientales réside en ce qu'elles représentent une efficacité philosophique pratique, loin du cadre de la pensée conceptuelle occidentale – perçue comme relativement impuissante à la suite des Guerres mondiales et des idéologies meurtrières qu'elle a engendrées. L'auteur évoque en ces termes son attrait pour le symbolisme du *taiji* (la représentation du *Tao*) qui permet de faire jouer une dualité sans tomber dans le dualisme hérité de la philosophie grecque :

[...] je le trouve très chargé de sens, notamment par son opposition du blanc et du noir, non pas séparé par une ligne droite mais par des lignes courbes. Par le fait que dans le noir se trouvent la racine et la naissance du blanc, et dans le blanc la racine et la naissance du noir. Dans notre tradition [...] le noir représente communément le mal, et le blanc le bien. Il est clair dans ce symbole, que l'un et l'autre ont leur racine dans l'autre couleur et l'autre forme.²³⁷

Cette relation duelle et complémentaire se révèle facilement intégrable dans la pensée occidentale ; elle offre la possibilité de sortir des schémas dichotomiques traditionnels : le bien et le mal, le juste et l'injuste, etc., pour préférer un rapport au monde où chaque chose détient en elle-même, potentiellement, son opposé – c'est-à-dire la possibilité de se transformer. Selon les termes de François Jullien :

Chacun des aspects antagonistes doit déjà constituer en lui-même un certain équilibre des qualités opposées pour exister concrètement, il dépend de son contraire et communique avec lui. Ce qui nous conduit à cette double formulation logique : d'une part, *l'un* n'existe que par rapport à *l'autre* [...] et, d'autre part, *l'un* est aussi *l'autre* (c'est-à-dire que chaque aspect qui s'affirme participe ainsi également de son contraire).²³⁸

Cette vision dynamique du réel, apte à rendre compte de sa complexité sans lui imposer un cadre rigide, évite au sujet de s'enfermer dans une position idéologique qui menace de durcir l'intériorité : celle de la réponse, dont se méfie Bauchau, afin de demeurer dans la question.

²³⁵ Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, op. cit., p. 55.

²³⁶ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit., p. 248.

²³⁷ Henry BAUCHAU, *La blessure qui guérit. L'intégrale des entretiens « Noms de Dieux »* d'Edmond Blattchen, Alice Éditions, Liège, 1999, p. 58. L'auteur est un lecteur assidu du *Tao-tô king* qui illustre sur un mode métaphorique les préceptes et l'application du *Tao*, soulignant dans son journal qu'il est « touché à chaque page, comme chaque fois, par la justesse, la solidité et la sobriété de cette pensée », *Jour après jour. Journal d'Edipe sur la route (1983-1986)*, p. 35.

²³⁸ François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle*, op. cit., p. 559.

De façon plus discrète, l'inscription du *Tao* apparaît également dans les poèmes dans le rapport de confrontation et de régulation des éléments naturels entre eux, tels la pierre, l'eau, la terre, le métal, le végétal. La pensée extrême-orientale lie en effet l'alternance du *yin* et du *yang* à un cycle énergétique de génération et de destruction représenté par le diagramme des cinq éléments – qui sont le Bois, le Feu, la Terre, le Métal et l'Eau²³⁹. Celui-ci représente un outil fondamental tant dans la divination que pour établir un diagnostic médical. Si cet arrière-plan théorique ne semble pas être consciemment inscrit par Bauchau, Geneviève Henrot-Sostero analyse toutefois les rapports entre certains éléments qui évoquent cette dynamique dans l'œuvre poétique :

Bellicieuses est chez Bauchau la confrontation de la pierre et de l'eau. Pourvoyeuse d'oubli et d'ignorance, la pierre *résiste* à l'eau qui au contraire abreuve le souvenir, et le heurt qui les conjoint [...] se résout tantôt par le saut de l'obstacle, ou son transport, comme dans la lente migration des montagnes et la dérive des continents de *Géologie*, ou bien par le contour diplomatique des masses.²⁴⁰

En regard de ces données, il apparaît que convoquer l'Asie polarise les éléments clefs de la poétique de l'écrivain et leur confère un surplus de signifiante – même si ce n'est pas dans un but intentionnel. Si ses affinités orientales « semblent le dérouter parfois, c'est qu'elles ne sont pas toujours de l'ordre de la conscience claire », en sorte que leur émergence sert de « révélateur à ce qu'il ignorait en lui et qu'elles mettent brusquement en lumière »²⁴¹. Les thèmes préférentiels qui structurent les poèmes sur le plan symbolique – la pierre, la muraille, la neige, la marche, l'errance –, trouvent dans les références orientales de quoi s'enrichir.

En regard de ces éléments, on conçoit que l'influence de l'Asie ouvre à une poétique des mutations jouant tant sur les relations sémantiques entre les mots que sur les forces émotionnelles qui agissent sur le sujet. La pensée taoïste offre en particulier la possibilité de considérer une fécondité sous-jacente à la violence et aux forces destructrices qui sous-tendent l'acte scripturaire chez Bauchau. La vision du monde que construit la notion de *Tao* entre en résonance, dans l'imaginaire du poète, avec la théorie psychanalytique. C'est dans le poème « La sourde oreille ou le rêve de Freud », qui narre l'importance de la rencontre rêvée avec Freud, que l'on trouve la seule mention explicite de ces éléments fondamentaux de la pensée chinoise et japonaise : « [L]es murs après les murs, les barreaux de l'échelle, c'est bien le mouvement alterné de ta vie, le yin et puis le yang, l'océan qui submerge ou qui fait émerger ta bulle sous-marine »²⁴². Au-delà de l'évocation des aléas de l'existence, cela ouvre à une espérance en l'homme, en tant qu'est inscrite dans son destin la possibilité d'une évolution qui peut – mais ne doit pas – déboucher sur un mieux-être.

Si cela rejoint l'influence de la psychanalyse pour l'auteur, ce qui détermine la spécificité de la pensée extrême-orientale est qu'elle implique d'entrer dans un certain être-au-monde marqué par la déprise, le non-savoir, et la confiance en cette position d'impuissance apparente. « La sourde oreille et le poème de Freud » constitue un carrefour où s'entrecroisent les thématiques chères à l'écrivain : on y trouve tant l'inscription de la mystique chrétienne que celle de la pensée orientale, sur fond de thérapie personnelle. Dans ce texte, l'écriture se

²³⁹ « [...] dans la tradition chinoise, il ne s'agissait pas tant de déterminer des éléments premiers, individuellement identifiables, qu'un ensemble de relations fondamentales ; dans la perspective grecque, au contraire, c'est une analyse isolée des éléments qui, seule, a pu conduire au point de vue de l'"atome" et à sa physique », *ibid.*, p. 561.

²⁴⁰ Geneviève HENROT, « "Mélodie Viking". Récit, prophétie, allégorie », *art. cit.*, pp. 48-49.

²⁴¹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'imaginaire de l'Orient chez Henry Bauchau : un espace transitionnel ? », *art. cit.*, p. 853.

²⁴² « La sourde oreille ou le rêve de Freud », in *Poésie complète*, p. 231.

fait le lieu où se réunissent des traditions radicalement différentes, de sorte qu'elle est ici, plus visiblement, l'expression d'une polyvalence textuelle caractéristique des valeurs prônées par les lettrés chinois. Celle-ci conduit à fonder une disponibilité maximale des poèmes à la diversité des lectures qui peuvent les investir :

Cette appréhension, outre phénoménologique, rapproche ces œuvres contemporaines de la « disponibilité » textuelle propre au domaine de la poétique chinoise classique, laquelle table sur la capacité des lecteurs à laisser une flottement de sens, un *vide* en travail dans la pensée, autour duquel s'agrègent les interprétations possibles.²⁴³

Cette labilité textuelle se fait l'expression, au-delà, d'un état d'esprit et d'un savoir-être fondés sur la pleine disponibilité au monde. En ce sens, la pensée taoïste entre en résonance avec la mystique chrétienne qui inspire également le poète : l'aphorisme de saint Jean de la Croix qui frappe Henry Bauchau (« [p]our aller où tu ne sais pas, va par où tu ne sais pas »²⁴⁴) rejoint la tradition chinoise du sage itinérant – dont le vieillard enfant dans *Diotime et les lions*²⁴⁵ est une représentation archétypique. Car, dans cette tradition, « [u]ne voie toute tracée, non ce n'est pas la voie »²⁴⁶. En outre, la pensée taoïste permet d'éclairer différemment la question de la trinité chrétienne²⁴⁷. Selon Olivier Ammour-Mayeur, l'enjeu pour Henry Bauchau de rejoindre les valeurs de la tradition taoïste concerne l'idée non pas « de découvrir l'être »²⁴⁸, à la manière de la philosophie grecque, mais « d'accéder à une forme de *discernement* du monde » laquelle, loin de tout jugement, correspond à une conception nécessairement « en mouvement, aléatoire et modifiable »²⁴⁹.

2) Vivre l'immanence

Comme le souligne Myriam Watthee-Delmotte, la référence à l'Extrême-Orient, qui se révèle très présente dans les premiers textes, tend à disparaître au fil du temps pour constituer un horizon de sens qui agit en rémanence²⁵⁰. Son inscription dans l'œuvre correspond davantage à un passage temporaire qu'à une véritable conversion : « si les allusions à l'Orient sont flagrantes au moment de la naissance de l'écrivain à sa parole profonde, elles se mitigent au milieu de la course et se font discrètes en fin de parcours »²⁵¹. De ce point de vue, les poèmes révèlent une progressive intériorisation du *Tao* et des valeurs orientales – même appropriées dans

²⁴³ Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, op. cit., p. 160.

²⁴⁴ « La sourde oreille où le rêve de Freud », in *Poésie complète*, p. 240. Cette citation est reprise plusieurs fois dans l'ensemble des productions de l'écrivain, notamment en exergue de son journal *Jour après jour. Journal d'Edipe sur la route (1983-1986)*.

²⁴⁵ Henry BAUCHAU, *Diotime et les lions*, Arles, Actes Sud, 1991.

²⁴⁶ L'écrivain note cette phrase du *Tao-ti King* dans son journal : *Passage de la Bonne-Graine (1997-2001)*, p. 64. Par ailleurs, le mot « *Tao* » signifie littéralement « voie », « chemin », en chinois – et correspond au « *do* » des Japonais.

²⁴⁷ « La pensée chinoise est cependant ternaire. La vraie transcendance, selon elle, ce n'est pas l'Un monolithique, ni le Deux de la dualité, mais le Trois. Le Trois, ici, représente la combinaison des Souffles vitaux, le Yin et le Yang, et d'un troisième Souffle appelé Vide médian. Ce Souffle, né du Deux, est perçu comme indispensable pour que le processus engagé par le Yin et le Yang soit assuré de l'Harmonie », François CHENG, *Et le souffle devient signe. Ma quête du vrai et du beau par la calligraphie*, op. cit., p. 15.

²⁴⁸ Le verbe « être » n'existe pas dans la langue des lettrés chinois, ce qui implique un mode de relation entre sujet et monde, ainsi qu'avec autrui, différent de ce qu'impliquent les langues occidentales qui utilisent ce verbe, clef de voûte de toute une vision métaphysique.

²⁴⁹ Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, op. cit., p. 103.

²⁵⁰ « Car vingt ans plus tard, l'Asie a pratiquement disparu du paysage citationnel d'Henry Bauchau. [...] l'Orient, lui-même désormais "activement perdu", c'est-à-dire agissant en rémanence sans plus avoir besoin d'être explicite, tel un espace transitionnel », Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'imaginaire de l'Orient chez Henry Bauchau : un espace transitionnel ? », art. cit., p. 857.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 856.

l'imaginaire – lesquels représentent, *in fine*, tant des principes conditionnant l'élaboration de certains recueils que des notions qui permettent de re-sémantiser et de re-sémiotiser l'existence.

La « déchirure » contre laquelle Henry Bauchau lutte grâce à l'écriture constitue une épreuve initiatique pour atteindre une certaine plénitude existentielle. Elle représente l'accès à une forme de sagesse, dès lors que, sur le modèle bipolaire du *Tao*, blessure et guérison ne s'opposent plus mais puisent l'une dans l'autre leur condition d'existence. Selon les mots de l'auteur lui-même : « [c]'est par la blessure qu'on guérit ; et c'est par la blessure qu'on est guérisseur »²⁵². Dans cet esprit, la plume du poète s'avère *guérisseuse* parce qu'elle emprunte le cheminement d'une écriture *guerrière* ; ce qui permet de comprendre comment, pour reprendre une parole de la Sibylle qui marque l'écrivain, « [o]n peut vivre aussi dans la déchirure. On peut très bien »²⁵³. En outre, en ce qui concerne la création elle-même, Henry Bauchau souligne à propos du poème « L'arbre de Gengis Khan » que si cet arbre symbolise « l'espoir de paix intérieure et de réconciliation des contraires » qui l'anime, il s'agit cependant de ne pas oublier « qu'il faut presque toujours défaire avant de faire et que les forces de destruction sont autant celles de la vie que celles de la mort »²⁵⁴.

En regard de ces indices, il s'agit de faire droit à une intrication profonde entre l'œuvre et l'existence du scripteur, telle que la présuppose la pensée extrême-orientale traditionnelle ; soit une porosité essentielle entre la création et la structure dynamique du réel à laquelle l'individu appartient – par-delà la distinction sujet/objet. En effet, l'idée d'une autonomie de l'œuvre littéraire s'avère étrangère aux lettrés orientaux ; celle-ci ne peut constituer une totalité sémiotique close sur elle-même pour la culture chinoise. De façon significative, d'un point de vue étymologique, le terme « *wen* », qui désigne la littérature en chinois comme ensemble de signes graphiques, renvoie également aux motifs sur le corps des animaux, à l'ordre cosmique et plus largement à la civilisation²⁵⁵. Ce jeu polysémique fait que, pour la culture asiatique, « l'œuvre littéraire est naturellement en corrélation avec tout le procès figurateur à l'œuvre dans le monde et s'intègre à celui-ci »²⁵⁶. En tant qu'accomplissement humain, elle se trouve intrinsèquement « partie prenante de l'accomplissement des choses »²⁵⁷.

À cet égard, la fascination de Bauchau pour la pensée asiatique rejoint son attrait pour la psychanalyse en ce que, pour les deux, l'œuvre éclaire naturellement le monde dans lequel elle émerge, ainsi que la personne qui la fait naître. L'intérêt des notions du *jin* et du *yang* et de leur interaction perpétuelle est lié tant à leur capacité à rendre compte du dynamisme du réel, qu'à leur pouvoir d'éclairer le sens de nos vies – de façon complémentaire et aussi efficace que les outils de la pensée occidentale. Aussi les sagesse orientales offrent-elles de dynamiser la quête d'intériorité en dépit de la crise postmoderne du sens. En particulier, dans la perspective chinoise lettrée, l'œuvre et l'ordre naturel du monde entretiennent une double relation. D'une part, à travers le texte littéraire, « ce n'est pas seulement l'activité propre au sujet humain mais tout le dynamisme du Monde – le *Dao* aspirant naturellement à se manifester – qui est logiquement invoqué »²⁵⁸. D'autre part, puisque le « *wen* » de la nature et le

²⁵² *La blessure qui guérit. L'intégrale des entretiens « Noms de Dieux »* d'Edmond Blattchen, p. 62.

²⁵³ *L'Écriture à l'écoute*, p. 69.

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 26-27.

²⁵⁵ Voir François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁵⁸ « [...] le sujet humain ne peut être considéré comme un point de départ absolu, son entreprise de figuration se relie à l'infini des figurations cosmiques, et sa création – si originale et spécifique qu'elle soit – est intégrée à une dynamique d'ensemble qui la déborde et la

« *wen* » humain comme littérature se trouvent apparentés, la création permet de « “remonter à l’esprit du Dao comme origine pour établir leurs écrits” et rend aussi possible que le *wen* humain soit aussi le *wen* [...] du Dao »²⁵⁹. Cela signifie, plus concrètement que le *faire* du créateur est une production *naturelle*, au sens où elle est issue et régulée par la loi du *Tao* – en tant qu’il constitue un « absolu du procès mondain »²⁶⁰ – ; également, que l’acte créateur, en retour, incarne et illustre le *Tao*. La rédaction se trouve alors potentiellement investie comme ouverture sur la dimension métaphysique de la Vie et accorde un supplément de sens à l’intrigue individuelle de la personne au sens où elle participe à un mouvement plus vaste qui l’englobe.

Sur cet horizon théorique, la pensée traditionnelle extrême-orientale converge vers la phénoménologie de la Vie développée par Michel Henry, en tant que toutes deux constituent deux approches philosophiques fondées à la fois sur l’immanence et sur l’ouverture à une transcendance à partir de cette immanence. Selon la perspective lettrée chinoise, chaque chose participe d’une totalité dont elle est l’expression : le *Tao* est immanent au procès de manifestation de l’œuvre et l’œuvre révèle cette immanence qu’elle détient. Cela se traduit phénoménologiquement par le fait qu’il est impossible de séparer l’acte de la personne de la Vie qui lui confère le pouvoir d’être et de s’exprimer. Ce qui se dessine est l’apparement profond et mystérieux entre le parti-pris de la Vie pour elle-même, en s’incarnant dans une subjectivité, et le *dire* du sujet : toute parole se fait parole de Vie et, pour paraphraser Michel Henry, « à la limite, lui est identique »²⁶¹.

On retrouve également une proximité importante entre la structure phénoménologique du « pâtir » et la vision taoïste du monde, si l’on s’accorde à assimiler le *yin* à la souffrance et le *yang* à la jouissance. Pour Michel Henry, souffrance et jouissance ne constituent pas deux tonalités affectives séparées l’une de l’autre, mais deux modalités d’une unique essence affective de l’être. Elles sont :

[...] l’éternel passage de l’une dans l’autre, pour autant que se souffrir soi-même dans l’effectuation de la souffrance, c’est s’accroître chaque fois de soi-même et jouir de soi – pour autant que la jouissance n’a d’autre site ni d’autre effectivité phénoménologique que la souffrance de ce souffrir.²⁶²

Dès lors que la joie de s’éprouver trouve sa possibilité première et consiste originellement en un « se souffrir soi-même », il appert que le souffrir est « dans le jouir son effectuation même, comme effectuation non pas théorique mais phénoménologique »²⁶³. Pour le dire autrement, selon une formule qui se révèle proche des préceptes taoïstes, « [d]e même que le jouir est inhérent à ce souffrir soi-même, c’est parvenir en son être propre et jouir »²⁶⁴.

Or, comme le montre Jean Leclercq, c’est « la puissance de l’immanence que [...] Henry Bauchau tente de penser et d’écrire, de vivre »²⁶⁵, puisque l’écriture détient un pouvoir d’auto-transformation. Sans l’épreuve douloureuse de la vie, vécue sur le mode d’une « déchirure » et de la « pesanteur » d’être ce corps que l’on est

dépasse », *ibid.*, p. 62.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 45.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 47.

²⁶¹ Michel HENRY, *Phénoménologie de la vie*, tome IV : *Sur l’éthique et la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, collection « Épiméthée », p. 24.

²⁶² Michel HENRY, *Généalogie de la psychanalyse. Le commencement perdu*, *op. cit.*, p. 283.

²⁶³ *Ibid.*, p. 292.

²⁶⁴ *Idem.*

²⁶⁵ Jean LECLERCQ, « L’art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 109

(« [d]e toute sa pesanteur, on continuait à peser sur la vie »²⁶⁶), le geste artistique ne peut permettre le passage du *souffrir* de l'existence au *jouir* – de la même façon que « [d]ans le rapport du psychanalyste et de l'analysant, c'est par sa blessure, celle qu'il a connue, qui l'a amené à être analysé, que le psychanalyste peut entendre le patient »²⁶⁷. À cet égard, l'écriture poétique ambivalente de Bauchau, qui peut associer de façon percutante un sème positif et un sème négatif, vise non à brouiller l'interprétation des textes, mais à traduire la porosité intrinsèque de la souffrance et de la jouissance – ce qui est à la fois la source de l'espérance et une façon de ne pas se leurrer quant aux aléas de l'existence – : « [l]e monde est un désir et le terrible est sa lumière »²⁶⁸ ; « [q]ue la matière soit en lumière épuisée »²⁶⁹ ; « le reste de lumière / est acculé à l'espérance »²⁷⁰.

Plus même, dans une perspective immanente, la création littéraire se fait pour le poète le lieu d'une épreuve de soi spécifique où, par la syntaxe, se vit l'ambivalence et le caractère polyvalent de la Vie – et spécifiquement chez Bauchau la transmutation de la violence en une fécondité bienfaisante – plus qu'elle ne la surplombe par les mots. En un sens fort, pour reprendre la formule de Jean Leclercq, l'imaginaire de l'Orient, étroitement lié aux questions fondamentales du rapport affectif à soi et au monde, met en avant que le « rapport entre perspective critique et littérature ne devrait se penser que sur le plan de la vie » – plus particulièrement à l'égard du « pathos de la vie » – et non plus uniquement « sur le plan d'une articulation conceptuelle, notionnelle, voire épistémologique, entre l'un et l'autre »²⁷¹.

3) Potentiel de l'invisible

La pensée orientale et la phénoménologie de la Vie se rejoignent en ceci que vivre l'immanence signifie adopter une posture de dé-maîtrise à l'égard de la dynamique du réel, fondée sur une mutation permanente qui échappe à tout contrôle. La question qui se pose alors concerne l'efficacité de la poétique bauchalienne : comment l'œuvre opère-t-elle pour échapper à l'étouffement de l'être et aller vers davantage de lumière, c'est-à-dire vers un avenir ouvert ? L'écriture du poète, marquée par les philosophies extrême-orientales, invite à penser ce qui constitue une efficacité autonome²⁷² au cœur de l'acte créateur, que l'on ne peut manipuler à sa guise – soit un potentiel bénéfique propre à l'en-deçà des mots. De la même façon que la psychanalyse, les sagesses asiatiques débouchent sur une fécondité du temps en ouvrant le sujet au possible. Chez Henry Bauchau, cela apparaît dans la valorisation d'une dimension cachée du temps, propre à un travail nocturne et mystérieux du sommeil à l'égard de la création, et qui échappe à la volonté :

²⁶⁶ « Instruments d'allégresse », in *Poésie complète*, p. 300.

²⁶⁷ Marie-Pierre GRACEDIEU, « La femme à venir », in *L'Œil-de-Bauf*, n°17 : *Entretien avec Henry Bauchau*, Paris, 1999, p. 62.

²⁶⁸ « Les paumes », in *Poésie complète*, p. 161.

²⁶⁹ « La deuxième arche », *ibid.*, p. 260.

²⁷⁰ « Le matin de la guerre du Golfe », *ibid.*, p. 287.

²⁷¹ Jean LECLERCQ, « L'art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 100.

²⁷² Voir François JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, *op. cit.* ; François JULLIEN, *Traité de l'efficacité*, *op. cit.*

Il commence un soir et en réalité, la forme du poème est telle que pendant la nuit, on ne s'arrête pas de penser et de chercher. Et très souvent, la chose qu'on n'a pas comprise ou qu'on n'a pas pu réaliser parce que les mots ne venaient pas dans la journée, le lendemain tout d'un coup se découvre.²⁷³

De ce point de vue, l'œuvre de l'écrivain montre l'intérêt de passer par la vision duelle du monde selon la tradition chinoise et japonaise, entre ce qui s'avère « patent » (le visible) et ce qui s'avère « latent » (l'invisible) – tous deux constituant les deux faces indissociables et complémentaires de la réalité.

Dans la logique chinoise, le problème d'une métamorphose de la nature ou de soi par l'art ne se pose pas²⁷⁴. Sur ce modèle, l'écriture bauchalienne ne s'avère pas « transfiguratrice » au sens où elle tenterait, artificiellement, de *masquer* l'affectivité du sujet scripteur au risque d'entrer en contradiction avec l'*ethos* de sincérité postulé d'emblée. Il s'agit davantage de penser une performativité silencieuse à l'œuvre dans le travail rédactionnel, de sorte que la composition des poèmes repose sur la croyance en une fécondité naturelle de l'acte scripturaire, capable de transmuier le Mal en positivité²⁷⁵. L'importance du blanc et du vide entre les signes sur la page n'est dès lors pas réductible à la seule question esthétique inspirée des traditions chinoises et japonaises. Comme le souligne François Cheng dans son ouvrage *L'écriture poétique chinoise* qu'Henry Bauchau a lu :

Selon la tradition, une œuvre authentique (littéraire ou artistique) doit rétablir l'homme dans le courant vital universel, lequel doit circuler à travers l'œuvre et l'animer toute, d'où l'importance accordée au rythme qui parfois tient lieu de syntaxe.²⁷⁶

Cette circulation du « souffle » au cœur du textuel illustre l'idée propre à la culture extrême-orientale d'un potentiel de l'invisible, au fondement d'une réflexion originale sur l'efficacité.

François Jullien analyse en particulier l'écart entre la pensée grecque, qui vise à introduire « de l'extérieur un ordre dans le devenir (à partir des nombres, des Idées, des formes) » pour donner un sens au « chaos » du monde, et la sagesse chinoise pour laquelle « l'ordre est conçu intérieur au devenir, ce qui constitue celui-ci en processus », sur le modèle de l'alternance des saisons²⁷⁷. Dans cette perspective, l'inscription d'un imaginaire taoïste participe lui-même d'un dynamisme sous-jacent particulièrement puissant. L'intuition des maîtres asiatiques concerne l'idée que la potentialité s'épuise au sein d'un dispositif figé ; à l'inverse, « c'est parce qu'elle ne s'immobilise dans aucune disposition particulière que l'efficacité absolue que constitue le *Tao*, la “Voie”, jamais ne s'enlise et demeure inépuisable »²⁷⁸.

Cette vision de l'efficacité est en particulier à l'œuvre dans les arts martiaux, au stade le plus avancé de la pratique de l'adepte. L'enjeu de la maîtrise des techniques guerrières, comme de toute tactique²⁷⁹, revient à

²⁷³ Henry BAUCHAU, « Entretien avec Pascal Goffaux », *art. cit.*, p. 16.

²⁷⁴ « [...] la réflexion chinoise n'[a] pas rencontré ce problème, si crucial au sein de l'esthétique occidentale [...], consistant à se demander comment ce qui est “laid” dans la nature peut devenir “beau” dans l'œuvre d'art. L'art, en Chine, n'est pas “transfigurateur”. Et l'esthétique chinoise ignore la “métamorphose” de l'art », François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, *op. cit.*, p. 47.

²⁷⁵ On retrouve ce principe dans la pratique singulière du poète de l'art thérapie ; voir Philippe LEKEUCHE et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Littérature, art et thérapie : Henry Bauchau au carrefour d'angoisse », *art. cit.*

²⁷⁶ François CHENG, *L'écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, *op. cit.*, pp. 23-24.

²⁷⁷ François JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, *op. cit.*, p. 1063.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 831.

²⁷⁹ Voir à ce sujet l'ouvrage de tactique militaire de Sun Tzu, que Bauchau a lu pour rédiger son essai sur Mao Zedong : Sun T'ZU, *L'art de la guerre*, *op. cit.*

contrôler à son profit la continuité de la dynamique du combat en retirant à l'adversaire toute possibilité d'accomplir ses gestes, toute initiative, afin de l'immobiliser. Cela se fonde de façon fondamentale sur la lecture d'intention de l'adversaire (*yomi*) qui permet d'initier une technique en réponse à l'intention d'une attaque avant même qu'elle n'ait eu le temps de se déployer, de façon à prendre un ascendant immédiat²⁸⁰. On le voit, ce rapport à l'efficacité se révèle loin de l'héroïsme usuel en Occident, hérité de la tradition grecque qui conçoit l'engagement dans l'action sur un mode souvent tragique²⁸¹. La culture guerrière chinoise et japonaise s'est en priorité souciee d'éviter l'*affrontement* épuisant, tel qu'il caractérise le combat armé en Occident²⁸² – ce qui ne signifie pas qu'il s'agissait pour les guerriers orientaux d'éviter la lutte en général, mais bien d'emporter la victoire le plus rapidement et par tous les moyens possibles²⁸³. Par corollaire, leurs pratiques martiales visent à produire un effet maximal avec la moindre dépense d'efforts physiques²⁸⁴.

Ce que Bauchau a retenu, vraisemblablement, de cette pensée de l'efficacité développée chez Sun-Tzu, est l'idée d'intégrer le plus harmonieusement possible le cours des choses – le cours du *Tao* –, loin de la dimension héroïque « stérile » qui a présidé son engagement dans la sphère politique durant l'entre-deux guerres. Car le sage est celui qui, « accédant à l'intuition du dynamisme impliqué dans le cours des choses (et mis en valeur en tant que *Tao*), se garde d'aller à son encontre et tend au contraire à le laisser œuvrer – en toute situation – le plus complètement possible »²⁸⁵. Cela concerne également la performativité du dispositif textuel qui, de lui-même, aboutit aux effets souhaités, en minimisant la part de l'*ego* qui a tendance à ruiner l'efficacité de l'invisible. À cet égard, la concentration poétique que développe l'auteur favorise naturellement l'irrigation du sens dans les textes : plus la tension de sens est extrême, plus la propension est portée à son comble, et plus le dispositif poétique joue à plein.

De la sorte s'éclaire également l'analyse de Jean Leclercq à propos de la transmutation des tonalités affectives dans l'écriture d'Henry Bauchau :

Là, dans la vie, tout est « de la même étoffe », entre souffrir et jouir, joie et tristesse, ivresse et désespoir, charge et décharge, au gré d'une transformation et d'une possible « modification intérieure », qui fait que, notamment dans le cas de fonctions pathétiques de la vie, le pathos de la souffrance peut se transformer en pathos de la jouissance, puisque le sol originaire est similairement constitutif.²⁸⁶

La création littéraire, dès lors qu'elle ne peut être posée en dehors du cours de la Vie, participe d'elle-même à ce qui correspond à une « structure de la Vie » pour Michel Henry, s'il est vrai que « la vie est toujours cet effort qui

²⁸⁰ Nous tenons à remercier Léo Tamaki pour nous avoir initié à cet aspect caché du combat.

²⁸¹ « [...] quand l'individu décide de s'ingérer personnellement dans le cours des choses et assume résolument cette initiative en dépit de toutes les forces contraires qu'il rencontre dans le monde, voire au risque de se laisser broyer et emporter par celles-ci », François JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, op. cit., p. 1115.

²⁸² Voir Victor Davis HANSON, *Le modèle occidental de la guerre. La bataille d'infanterie dans la Grèce classique* [1989], traduit de l'anglais par Alain BILLAULT, Paris, Les Belles Lettres, 2001, collection « Histoire ».

²⁸³ Loin des imaginaires chevaleresques, les techniques de certaines écoles traditionnelles de sabre gardent en mémoire des bottes secrètes dont l'effet tactique pouvait être dévastateur, comme lancer de la poussière ou des cailloux au visage de l'adversaire avant de lui asséner un coup mortel. Voir Kenji TOKITSU, *Miyamoto Musashi. Maître de sabre japonais du XVII^e siècle. L'homme et l'œuvre, mythe et réalité*, op. cit.

²⁸⁴ Voir en particulier : Kenji TOKITSU, « La longévité de la pratique en karaté et en art du combat à main nue », in Yves KERLIRZIN et Gérard FOUQUET (coordonné par), *Arts martiaux: Sports de combat. Comptes rendus des troisièmes JORESCAM*, Paris, Institut National du Sport et de l'Éducation Physique, 1994, collection « Cahiers de l'INSEP », pp. 161-168 ; Léo TAMAKI, « Interview avec Léo Tamaki, "L'apôtre de la transformation martiale" », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-34339359.html>, consulté le 19 avril 2013.

²⁸⁵ François JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, op. cit., pp. 1115-1116.

²⁸⁶ Jean LECLERCQ, « L'art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », art. cit., p. 101.

traverse la souffrance, le malaise, pour aller vers une certaine libération »²⁸⁷. Aussi la Vie poursuit-elle son propre accomplissement sur le plan du « pâtir » de soi. En regard de cet enjeu existentiel métaphysique, la fonction de l'œuvre d'art est alors de produire une modification inhérente à la Vie elle-même ; car seule celle-ci rend possible qu'il y ait « un bonheur de la création esthétique, de l'organisation du spectacle, qui change la vie, qui fait que le pathos de la souffrance devient un pathos de la jouissance »²⁸⁸. Cela fait écho par ailleurs tant à ce que développe la pensée extrême-orientale²⁸⁹ qu'aux théories psychologiques dont Bauchau se trouve imprégné. Comme le souligne Boris Cyrulnik, l'organisation psychique et physique de l'individu montre que la nécessité de la survie fait se côtoyer les avertissements de la douleur et du plaisir, alors qu'ils s'opposent d'un point de vue sémantique ; si bien qu'« il n'est peut-être pas sain de fuir le malheur pour se jeter dans les bras du bonheur. Nos contraintes neurologiques nous poussent plutôt à organiser un rythme, une pulsation, une respiration où nous cherchons à alterner le bonheur et le malheur »²⁹⁰.

À partir de ces éléments, on comprend que, sur le plan de l'écriture, le choix d'un *dire* fondé sur la sincérité, qui tend à faire coïncider sujet lyrique et figure auctoriale, permet de vivre ce battement affectif dans sa plénitude. Adhérant à son énonciation, le scripteur instaure un espace littéraire propice au déchargement du *pathos* de l'existence, de manière à ce que l'écriture devienne véritablement « un art de bonheur »²⁹¹. À l'aide des valeurs taoïstes et psychanalytiques, il s'agit plus exactement pour le poète d'aboutir à ce que, selon une citation de François Mauriac consignée dans un de ses journaux, « toute notre histoire intérieure se ramène à un effort pour diminuer les intervalles entre les temps de lumière »²⁹².

*

En considérant l'ensemble des poèmes, il apparaît que l'écriture d'Henry Bauchau opère un recourbement progressif de la violence, éprouvée intérieurement, contre elle-même ; si bien que la création poétique détient un pouvoir essentiel de guérison, au fondement de l'adhésion que suscite son œuvre. Toutefois, il s'agit de concevoir que c'est la violence qui représente la condition de possibilité même de sa propre transmutation par l'esthétique. En ce sens, la création littéraire fonde le passage d'une dimension « guerrière » à une dimension « guérissante » dans un même mouvement, l'une et l'autre constituant les deux aspects indissociables de l'acte créateur chez Bauchau, selon les modalités d'une poétique des mutations inspirées de l'Extrême-Orient. La perception d'un désastre intérieur de la part de l'écrivain et l'investissement en l'espérance s'éclairent réciproquement, et leur équilibre fragile révèle l'état d'harmonie intérieure du sujet – à l'image des symboles du *yin* et du *yang*. Comme l'énonce Myriam Watthee-Delmotte, « la souffrance vécue a donné lieu chez

²⁸⁷ Michel HENRY, « Narrer le pathos », *art. cit.*, p. 323.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 314.

²⁸⁹ « [...] la production du texte littéraire est conçue en Chine comme l'épanouissement d'une potentialité qui est inhérente à tout l'univers et découvre dans l'activité humaine, douée de conscience, son accomplissement ultime et explicite. Celle d'instaurer un ordre et de manifester la beauté », François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, *op. cit.*, p. 62.

²⁹⁰ Boris CYRULNIK, *De chair et d'âme*, *op. cit.*, p. 70.

²⁹¹ Michel HENRY, « Narrer le pathos », in *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du politique*, *op. cit.*, p. 323.

²⁹² *Passage de la Bonne-Graine. Journal (1997-2001)*, p. 275.

[Bauchau] à une régénérescence par l'art ; peu d'œuvres contemporaines témoignent à un tel degré de la faculté de la création littéraire à surmonter le dénuement »²⁹³.

Dans cette perspective, la plume du poète s'avère d'autant plus proche du sabre de l'adepte de *budo*, tant imaginativement – en tant que la figure du maître d'arts martiaux dédie l'usage de son art à la protection d'autrui, même mal intentionné – que concrètement. Pour reprendre l'analyse de l'Aikido de Patrick Baudry, l'erreur serait de voir dans l'esthétique de cet art la preuve d'une pacification d'emblée acquise – de la même façon que la reconnaissance tardive de l'œuvre d'Henry Bauchau donnerait à penser que l'espérance serait d'emblée donnée. Pour le sociologue, la visée non violente des échanges codifiés qui simulent un duel ne doit pas tromper, en particulier en Aikido qui pose l'harmonie comme valeur à atteindre et à déployer :

[...] L'« harmonie » est bien moins [...] une convention, que le résultat d'un apprentissage patient de techniques qui permettent bien plus que la « manipulation » d'un adversaire, la mise en scène de deux violences qui se rencontrent. [...] On ne peut pas sérieusement parler de l'aïkido comme d'une pratique martiale « non violente » sans oublier [...] une reconnaissance de la violence à partir de laquelle cette harmonie se fonde.²⁹⁴

Cette harmonie constitue donc un horizon de la pratique, en tant qu'elle ne cesse de se recréer chaque fois dans les échanges entre pratiquants.

De la même façon, Henry Bauchau est récompensé par son travail, à la suite des années passées à polir son art poétique. Son écriture repose sur une dynamique liée à un travail du signifiant qui échappe en partie à son contrôle, pour préférer un rapport intuitif aux mots apte à laisser l'Inconscient s'exprimer. L'élaboration des poèmes prend une place particulière en tant que pratique quotidienne qui forge l'identité du scripteur :

Avec l'écriture, comme rapport au monde, il s'agit bien d'installer une ritualité dans la Vie, pour la scander, pour lui permettre de s'accomplir en sa destinée, mais aussi pour l'écouter, pour parvenir à la transfiguration originelle à laquelle elle appelle [...] C'est que cette « calligraphie intérieure » [...] qu'est l'écriture est nécessaire pour vivre, pour se comprendre, se soigner et guérir, aussi.²⁹⁵

On peut rappeler en effet que l'écrivain a fait, relativement à ses choix durant la Seconde Guerre mondiale, l'objet d'accusations « dont il n'a jamais cherché à se disculper, trop occupé à analyser lui-même le mal-être dont il se sentait accablé »²⁹⁶. Aussi l'œuvre qu'il a composée ne peut-elle se comprendre pleinement qu'en regard de certains éléments biographiques à l'origine d'une blessure intérieure jamais complètement dépassée, et qui assimile l'acte scripturaire à la tentative d'avancer néanmoins sur « les ruines de son être »²⁹⁷.

²⁹³ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Le poids des guerres », in Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 19.

²⁹⁴ Patrick BAUDRY, « La ritualité dans les arts martiaux », art. cit., p. 151.

²⁹⁵ Jean LECLERCQ, « Du poème qui n'est pas de ce monde », art. cit., p. 35.

²⁹⁶ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Le poids des guerres », loc. cit., p. 19.

²⁹⁷ *Idem*. « Dois-je me plaindre d'avoir été mal compris, mal jugé, méconnu ? Ce n'est pas ce que je pense. Pendant la guerre, j'ai pris des risques, je les ai assumés, et j'ai payé. Ce que l'on pourrait considérer comme une méconnaissance a provoqué en moi une crise longue et profonde qui m'a amené à la psychanalyse d'abord, puis à l'écriture. L'écriture a été pour moi, comme l'avait été le début des Volontaires du Travail, puis la Résistance, une longue patience et une voie d'obscurité. Cela m'a fait souffrir parce que j'ai revécu dans mon œuvre la méconnaissance que j'avais vécue au sujet de mon action pendant la guerre, en 1945 et dans les années qui ont suivi », Henry BAUCHAU, « La guerre. Entretien d'Henry Bauchau avec Myriam Watthee-Delmotte. Mai 2001 », in Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 53.

On comprend que son travail vise non une pure maîtrise technique de l'écriture mais, plus profondément, un *savoir-être* qui soit ancré dans la recherche d'un équilibre à renégocier sans cesse, puisqu'ouvert aux aléas de l'existence. Comme l'énonce significativement le poème « Malgré tout », il s'agit de dépasser les dichotomies usuelles, en dépit des excès qui peuvent réduire l'être-au-monde, pour pouvoir surmonter les difficultés, voire les horreurs du quotidien, afin d'avancer encore et toujours :

Malgré
Malgré tout
le mal qu'on nous a fait.
Malgré
tout ce qu'il faut subir
et faire subir aux autres. Malgré
la guerre
les enfants mutilés, martyrisés
l'enfer que tant de nous s'infligent
et infligent aux autres.
Malgré
malgré tout
ne dressons pas le mal
et le bien face à face.
Ils vont, ils sont ensemble
en nous
et dans le cours aventureux des siècles.
En face du mal
en face du bien
Il n'y a rien
rien que la vie ensemble²⁹⁸

La poésie offre les conditions de possibilité d'un dépassement de la rugosité du réel, pour en faire advenir une puissance positive, liée à l'espérance : soit l'expression d'un pouvoir bénéfique réel de la parole. Si l'œuvre de Bauchau touche autant de lecteurs aujourd'hui, c'est en raison, entre autres, de sa capacité à faire entendre une sagesse paradoxale qui la positionne en contrepoint des aspects questionnant du monde actuel, en crise latente sur les plans économiques, sociaux et écologiques, ainsi que de la pensée contemporaine marquée par la rationalité et le positivisme scientifique :

Certes, j'écris encore pour moi et pour des amis, mais aussi [...] pour adoucir le cours de l'époque sévère que nous traversons et rappeler qu'il y a dans l'art, dans l'amour, dans leur durée, des forces douces et lentes qui peuvent colorer nos existences, les élargir, les rendre plus heureuses. Ne pas renoncer à penser le bonheur.²⁹⁹

²⁹⁸ « Malgré tout », in *Poésie complète*, p. 389.

²⁹⁹ *Passage de la Bonne-Graine. Journal (1997-2001)*, p. 109.

CHAPITRE 3

« VOIE » DE L'ÉCRITURE

S'il est vrai que la création poétique chez Henry Bauchau offre la possibilité de transformer, dans un même mouvement, une certaine violence guerrière en force guérissante, les textes posent l'énigme touchant à la fécondité du geste scripturaire. À partir d'une poétique des mutations inspirée par la pensée taoïste, comment l'écriture de l'écrivain parvient-elle à ouvrir à l'accroissement bénéfique de se sentir en vie, sans que la réversibilité immanente du « pâtir » (dès lors que jouissance et souffrance s'avèrent « de la même étoffe »¹) ne conduise inversement à faire de la reviviscence affective du vécu par le langage une expérience douloureuse ? Il s'agit d'interroger la performativité du travail rédactionnel, qui fait que la poésie représente un « art de bonheur »², en regard d'une démarche dont la sincérité implique le risque, réel, de ne pas aboutir :

Le grand bonheur d'existence n'est pas ce qu'on appelle communément "bonheur" : le confort physique, la paix ou l'ardeur du cœur et de la pensée. C'est la pure joie d'exister, dans le monde difficile ou agréable des surfaces. C'est la présence de la rieuse originelle, qui est là, sous le malheur, la tranquillité ou le bonheur de nos instants.³

Si les poèmes se fondent sur une dynamique processuelle qui offre la possibilité d'opérer la réversibilité d'une faille intérieure en mieux-être⁴, il ne s'agit pas, pour autant, de concevoir l'expression littéraire comme le lieu d'une dépossession de soi, au sens où le sujet scripteur, en état de pure passivité, laisserait agir des forces – esthétiques ou psychiques – qui le dépassent et dont il serait seulement le jouet. La performativité de la dynamique taoïste qui sous-tend l'œuvre doit son efficacité, pour une part essentielle, à l'investissement d'un travail sur le langage. Celui-ci se trouve soutenu par l'exigence intérieure d'une amélioration de soi, incessamment remise en question dans chaque texte⁵. Comme l'évoque Corina Dambean, si cette œuvre « jaillit, tel un volcan, des pulsions déchaînées du créateur, ce n'est que par leur transformation et sublimation qu'on peut accéder pleinement à l'art »⁶. Bauchau met lui-même l'accent sur l'importance de ne pas tomber dans un lâcher-prise total pour conférer une dimension efficace à son entreprise :

¹ Michel HENRY, « Narrer le pathos », *art. cit.*, p. 314.

² *Ibid.*, *loc. cit.*, p. 323.

³ *Passage de la Bonne-Graine. Journal (1997-2001)*, p. 143.

⁴ Cf. *supra*, pp. 99-102.

⁵ « Les choses bonnes que j'écris ne viennent pas du moi conscient, mais des profondeurs. Pourtant, je n'ai jamais pensé à moi comme à un médium à cause de l'importance à mes yeux du regard critique, qui doit suivre l'inspiration et, sans l'amputer, orienter la matière vers une forme », *Journal d'Antigone (1989-1997)*, p. 466.

⁶ Corina DAMBEAN, « La matière-plaisir ou l'art comme passage du biologique à l'esthétique dans *Œdipe sur la route* », *art. cit.*, p. 52.

J'ai dit que l'inconscient, ou si l'on préfère, les pulsions souhaitent s'exprimer, mais elles n'ont nul désir de transmettre et de se manifester dans le langage mesuré et patient de l'art. Les pulsions désirent s'assouvir violemment, jouir, crier, hurler, danser, faire l'amour. Poser la touche juste sur une toile [...] ne fait pas partie de leurs joies. Pour accéder à l'art, il faut suivre le trajet des pulsions mais, par une profonde et patiente métamorphose, le transformer et parfois le sublimer dans un autre mode d'être.⁷

Aussi rendre compte de la trajectoire de l'œuvre repose-t-il sur la possibilité de concilier l'importance de forces souterraines qui échappent à la maîtrise consciente, avec la nécessité pour le scripteur de conférer un certain sens aux textes. L'écriture s'inscrit au cœur d'une dialectique complexe entre, d'une part, l'investissement d'une volonté concernant l'expression d'un *dire* singulier et, d'autre part, la recherche d'un lâcher-prise nécessaire pour laisser agir la propension naturelle de la Vie à aller vers une certaine positivité, en suivant son flux – à l'image de la dynamique du *Tao*⁸. Comme le souligne Catherine Mayaux, la difficulté de réunir ces deux conditions opposées afin d'aboutir, ne fût-ce que provisoirement, à l'achèvement du poème repose sur le fait que celles-ci « ne relèvent pas ou peu de la conscience de l'auteur »⁹ :

D'une part, il faut une soumission pleine et entière du poète à son irruption en lui, une implication du sujet allant jusqu'à une forme de renoncement ou d'oubli de soi comme dans une communion mystique [...]. D'autre part l'élaboration du poème suppose une disponibilité et une patience extrêmes combinant l'acte d'écriture avec tout ce qu'il suppose d'évaluation, de correction et de critique avec une soumission à l'ordre qui advient [...].¹⁰

Cet équilibre délicat éclaire pourquoi, selon Jeanine Chasseguet-Smirgel, « c'est le processus de sublimation qui [lui] paraît préserver l'opacité de l'œuvre » ; car ce qui permet de passer des « pulsions primaires » à leur « manifestation au niveau de la création artistique »¹¹ est de l'ordre d'un passage mystérieux.

La question de la performativité de la création, inscrite à la fois dans la quête d'un sujet et la fécondité invisible du *faire* poétique, invite à concevoir l'écriture comme une « Voie », au sens d'un cheminement initiatique et spirituel que lui accorde la tradition extrême-orientale¹². Le motif du « *Tao* » sur le plan thématique¹³ permet de rendre compte de ce qui se joue au niveau du geste créateur lui-même. Traduit par le mot-particule « *do* » en japonais – que l'on retrouve dans les disciplines qui ont vocation à développer l'intériorité, comme les *budo* (parmi lesquels on compte le Judo, le Kyudo, le Kendo, l'Aïkido), le *sodo* (calligraphie), le *chado* (cérémonie du thé) –, il invite à concevoir l'idée que les disciplines martiales japonaises ont constitué, dans l'imaginaire de Bauchau, des modèles pour vivre de façon singulière l'écriture poétique. Cette perspective est renforcée si l'on s'accorde avec Kenji Tokitsu à concevoir le sens du mot « *budo* » non tant comme ce qui désigne un ensemble de disciplines guerrières spécifiques que comme ce qui désigne la qualité de la pratique martiale : « [c]'est lorsque votre pratique de la technique corporelle comporte spontanément la tension vers l'auto-transformation de la

⁷ *Journal d'Antigone (1989-1997)*, pp. 391-392.

⁸ Cf. *supra*, pp. 93-96.

⁹ Catherine MAYAUX, « La dictature du poème, ou le poème, cet inconnu. L'expérience poétique chez Henry Bauchau d'après ses journaux », *art. cit.*, p. 206.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, *op. cit.*, p. 29.

¹² De façon spécifique, la culture japonaise « lie de façon inextricable philosophie, religion et art, tous fondés sur le concept de la *voie* », R. HEINEMANN, *L'univers philosophique*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 1604.

¹³ Cf. *supra*, pp. 94-95.

personne dans sa totalité, celle de la voie, qu'elle devient budô »¹⁴. Le fait est que le rapport d'Henry Bauchau à la création n'est pas sans évoquer l'engagement de l'adepte dans la pratique martiale, puisque « [d]ans cet état d'équilibre ou de tension, représenté par le combat, naît une écriture, dit Bauchau, qui “le crée et le transforme autant [qu'il] la fai[t] naître” »¹⁵.

L'écriture se conçoit comme une « Voie » en ce que le cheminement se révèle plus important que le but à atteindre – à la fois parce que le but constitue une illusion et parce que cela permet de garder le sujet en projet. Ce qui est visé concerne l'accroissement de la capacité à atteindre, pour le poète, un « son de voix juste »¹⁶, c'est-à-dire non le moyen d'y parvenir systématiquement mais la possibilité de l'identifier avec plus d'assurance après une recherche tâtonnante dans la matière verbale. Sur le plan de l'affectivité, cela signifie non le contrôle de l'inversion *pathétique*, immanente, de la souffrance en jouissance, mais le fait de rendre son être pleinement disponible à leur transformation. Car, comme le développe Raphaël Gély :

[...] loin en ce sens que les forces dont l'individu dispose pour faire face à ses souffrances soient extérieures à l'éprouver même de ces dernières, c'est dans la façon dont l'individu est amené à éprouver ses souffrances que s'accroît son pouvoir de les affronter avec inventivité, que se libère son pouvoir de ne pas s'y figer.¹⁷

Aussi la « Voie » de l'auteur exige-t-elle un travail conscient qui doit cependant s'effacer au profit du dynamisme interne qui régit l'équilibre des principes du *yin* et du *yang*. Elle se comprend comme le déploiement d'une disposition intérieure, laquelle, en ne faisant qu'assister à ce qui vient naturellement, rend l'efficacité de l'acte créateur indécélable : « [d]ès lors que l'agir, en se libérant de tout activisme, en vient à se confondre avec le cours spontané des choses, on ne peut plus le repérer »¹⁸. Par corollaire, la « frontière entre le faire et le fait s'efface »¹⁹.

I Ritualité de la plume

L'importance de la sincérité pour Henry Bauchau²⁰ signifie un engagement personnel singulier dans la création poétique. Cela se traduit par une implication dans l'acte scripturaire qui valorise le *faire* :

Je m'épuise en travaillant trop à ces poèmes mais je ne puis faire autrement. Tant qu'ils ne sont pas terminés ils m'obsèdent par leur cadence et les doutes qu'ils suscitent en moi. Malgré l'âge, je dois servir la poésie de toutes mes forces. C'est un peu ridicule, je le sais, c'est une fierté.²¹

¹⁴ « En budô, la recherche de la qualité technique est directement liée à celle du sens de la vie », Kenji TOKITSU, *Budô. Le ki et le sens du combat*, op. cit., p. 29.

¹⁵ Régis LEFORT, « Henry Bauchau/Pierre Jean Jouve. Destins croisés de l'écriture entre psychanalyse et spiritualité », in Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Jacques POIRIER (sous la direction de), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, op. cit., p. 45.

¹⁶ « Dépendance amoureuse du poème », loc. cit., p. 7.

¹⁷ Raphaël GÉLY, « Souffrance et attention à la vie : éléments pour une phénoménologie radicale du soin », in *Bulletin d'analyse phénoménologique*, volume 5, 2009, <http://pupups.ulg.ac.be/bap.htm>, consulté le 12 juillet 2012, p. 10.

¹⁸ François JULLIEN, *Traité de l'efficacité*, op. cit., p. 1670.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Cf. *supra*, pp. 27-28.

²¹ *Journal d'Antigone (1989-1997)*, p. 81.

Il est alors pertinent d'aborder l'écriture sous l'angle de la ritualité, l'écrivain affirmant lui-même le besoin d'un rapport à l'écriture qui passe par le contact conscientisé du maniement de la plume. Il souligne significativement ces vers de Pierre Jean Jouve dans un de ses journaux : « [l]e poète ne dit qu'un mot toute sa vie / quand il parvient à le desceller des orages »²². Si ces vers renvoient à la difficulté de condenser l'art poétique en un seul mot juste, ils évoquent également l'idée d'un investissement dans l'écriture qui invite à la considérer sous l'angle d'un geste unique – les différents textes constituant autant de variations. L'auteur invite à identifier un principe sous-jacent à l'aspect protéiforme de son œuvre, qui lui confère une forte cohérence, ainsi qu'il l'écrit : « l'ensemble de mon œuvre est un poème mais le poème rythmé, lié à la musique intérieure de la langue »²³. Cela rejoint l'ambition que Geneviève Henrot-Sostero pointe chez l'auteur d'écrire « un Poème des poèmes sur le modèle du *Cantique des Cantiques* », ce qui se trouve réalisé « malgré la multiplicité des différents livres écrits tout au long d'un demi siècle [sic], par une sorte d'impulsion naturelle venue d'une même inspiration »²⁴.

Interroger la ritualité dans l'œuvre éclaire aussi le rapprochement entre la pratique scripturaire de l'écrivain et les « Voies » martiales extrême-orientales, puisqu'elle structure le cheminement initiatique de ces disciplines. Dès lors que la ritualité assure selon Philippe Olivéro et Tufel Orel une « régularité et une permanence créées et entretenues par l'homme »²⁵, elle est la condition qui fait que ces Voies impliquent l'existence tout entière de l'adepte. De façon similaire, l'importance de la ritualité concerne pour Bauchau une recherche de puissance²⁶, non nécessairement perçue comme telle, en sorte qu'elle offre la possibilité d'éclairer la performativité de la création²⁷. Pour le pratiquant d'arts martiaux, il s'agit davantage de négocier l'« altérité terrifiante »²⁸ d'autrui, c'est-à-dire d'atténuer l'angoisse éprouvée face à l'incertitude inhérente au combat grâce à l'étude des techniques, par le biais d'une étiquette codifiée²⁹.

1) Établir un lieu poétique

L'importance du *faire* pour Henry Bauchau apparaît thématisée par l'inscription de la ritualité dans les poèmes au niveau intra-textuel, de façon à donner à lire, selon un effet de mise en abîme, le travail rédactionnel. Le sujet lyrique se met en scène « à [sa] table et [tenant] la pointe de métal qui produit de l'encre et des signes » : « [i]ci commence la liberté, si je m'applique à ce qui est »³⁰. Cela touche entre autres à l'exigence de réaliser

²² *Ibid.*, p. 195.

²³ *Ibid.*, p. 174.

²⁴ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit., p. 37.

²⁵ Philippe OLIVIÉRO et Tufel OREL, *Enjeux du rite dans la modernité*, Paris, Recherches de Science Religieuse, 1991, p. 22.

²⁶ Voir à ce sujet : Maryse CHOISY, *La signification des rites*, Méolans-Revel, DésIris, 1993, p. 146.

²⁷ « Au départ d'éléments matériels et médiologiques [...], grâce à un dispositif performatif particulier (qui inclut la question générique) qui fait droit tant aux codes d'une communauté interprétative qu'à la sensibilité individuelle, la littérature suscite la mise en œuvre d'un imaginaire qui produit des effets dans le réel », Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Laurent DÉOM, « Expérience littéraire et efficacité rituelle », in *Les lettres romanes*, n°67 : *Ritualité de la littérature*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 9.

²⁸ « Les ritologues insistent à cet égard sur la permanence de l'attitude rituelle en situation de négociation avec une altérité terrifiante. Tout organisme vivant a tendance, en situation à risque, à s'en tenir à "ce qui a marché" précédemment, c'est-à-dire à substituer au hasard la répétition d'un comportement qui s'est avéré efficace dans le passé et à l'adapter à la situation présente afin de s'assurer de sa gestion positive », *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 13.

²⁹ Voir à ce sujet : Dominique ANDLAUER, *Vertu et richesse de l'étiquette dans les arts martiaux traditionnels japonais*, Paris, Amphora, 1996, collection « Encyclopédie des arts martiaux ».

³⁰ « Les mélèzes », in *Poésie complète*, p. 199.

quotidiennement les « actes qui vont à petits pas »³¹ et qui déterminent l'activité d'écrivain : « [c]omposer, répéter des petits mots obsessionnels, des mots hors des autres, hors du sens, hors de tout / Des petits mots très brefs pour être heureux et pour survivre, des mots douze ans plus tard qu'on retrouve en riant »³². Cette vision du travail du poète, disséminée dans l'œuvre, révèle une forme de rigueur personnelle qui scande l'existence, ainsi que le montrent les vers : « [j]our après jour, écoute murmurer cet homme des charnières / Qui est connu pourtant et bien-aimé de tout son corps »³³. De la sorte, dans l'imaginaire de l'auteur, le labeur poétique se pose en contrepoint des « instruments des ténèbres »³⁴.

Ce rapport au geste scripturaire invite à relier l'évocation de la ritualité qui sous-tend l'écriture avec la ritualité qui ordonne la vie religieuse, en particulier celle propre à l'ordre des bénédictins que met en scène *La Pierre sans chagrin*³⁵. Le recueil se structure « selon la suite des prières qui, des matines aux complies, rythment les heures canonicales imposées en ce lieu »³⁶ : « [d]ésirer l'amour, défricher / Le corps des saisons manuelles. / Labourer le temps de ce monde / Dans l'année d'un grand rituel »³⁷. Comme le montre Myriam Watthee-Delmotte, dès lors que s'opère la référence rituelle, « c'est la dynamogénique du rite dans son ensemble qui est convoquée, et non seulement sa surface : [...] toute allusion au rite est structurelle et non seulement thématique »³⁸. Aussi la réappropriation du rite de la prière dans les textes exprime-t-elle une forme personnelle de religiosité de la part du scripteur – sans pour autant induire d'appartenance religieuse précise – sur un double plan. D'une part, les poèmes s'assimilent à des prières par leur contenu et les codes qu'ils réactualisent (« [p]rions pour ces hommes aventurés / qui sont faibles, sauvages, imprimés si pauvrement dans l'être / et qui opèrent dans leurs mains / la création de ton image »³⁹) ; d'autre part, ils se font l'expression d'un *agir* rituel dans lequel se vit une forme de spiritualité personnelle, ce que traduisent en particulier les poèmes « Exercice du matin » (« [c]haque matin sans église / sur le béton farouche / entre l'ignorance et l'amour / je me prosterne / je me prosterne devant rien »⁴⁰) et « Deuxième exercice du matin » (« [é]criture sur le sable / Tables du sommeil profond / Exercice du langage / Déchirante obliquité »⁴¹) – la particule « du » dans leur titre soulignant que l'exercice se trouve répété chaque matin.

Le lecteur peut suivre dans le mouvement des poèmes le rapport de plus en plus approfondi entre l'exercice spirituel et le langage poétique – l'un permettant de revivifier l'autre. Celui-ci s'échelonne de la prière (« [a]près le jour, avant le jour, prions pour le frère inconnu qui a bâti cette demeure »⁴²) jusqu'à la prosternation (« je me prosterne devant tout / je me prosterne plus profond »⁴³). L'expression littéraire fait contrepoint à une approche déceptive de la spiritualité déconnectée de tout ancrage corporel, c'est-à-dire ce qui constitue pour

³¹ « Les eaux vives », *ibid.*, p. 348.

³² « Le carrefour d'angoisse », *ibid.*, p. 315.

³³ « L'attentive », *ibid.*, p. 177.

³⁴ « Petite suite au 11 septembre 2001 », *ibid.*, p. 344.

³⁵ On peut postuler également l'influence de la lecture de l'ouvrage de Marcel Granet sur l'imaginaire de l'auteur : *La civilisation chinoise. La vie publique et la vie privée*, *op. cit.*

³⁶ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Henry Bauchau : poésie et prière », *art. cit.*, p. 219.

³⁷ « Les heures », in *Poésie complète*, p. 134.

³⁸ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, *op. cit.*, p. 134.

³⁹ « Les heures », in *Poésie complète*, p. 138.

⁴⁰ « Exercice du matin », *ibid.*, p. 307.

⁴¹ « Deuxième exercice du matin », *ibid.*, p. 313.

⁴² « Les heures », *ibid.*, p. 138.

⁴³ « Exercice du matin », *ibid.*, p. 307.

l'écrivain un piège de la cérébralité. C'est pourquoi le « cadrage liturgique du monachisme peut apparaître comme une bienheureuse utopie »⁴⁴ dans l'œuvre.

Également, sur le plan stylistique, l'inscription de cette dimension rituelle se révèle indissociable de l'expression littéraire qui lui donne forme. Celle-ci offre non seulement un espace thématique mais aussi un cadre spécifique d'inscription. Si l'œuvre d'Henry Bauchau réactualise la liturgie chrétienne en s'appuyant sur la fonction « intertextuelle » du rite, ce qui se joue sur le plan de la construction formelle concerne l'activation de sa fonction « topologique », puisque, en tant qu'élément itératif, le rite fonctionne comme un repère⁴⁵.

De façon concrète, cette ritualité au niveau de la langue poétique confère à l'écriture une dimension incantatoire qui s'opère tant au niveau des textes – les répétitions anaphoriques constituant le « mode privilégié du poète pour montrer le ressassement de la douleur, son caractère lancinant »⁴⁶ –, qu'au niveau des recueils, voire de l'œuvre tout entière. L'écriture de l'auteur se révèle proche du chant, à la fois par le souffle, les jeux sur les sonorités, et par les effets de scansion qui donnent une épaisseur structurante à son univers poétique. Les répétitions concernent les termes préférentiels qui « constellent »⁴⁷ parmi l'ensemble des textes (tels « espérance », « lumière », « originel », « amour », etc.) ainsi que certaines formules qu'affectionne l'écrivain (« [v]ivant ne vivant plus »⁴⁸ ; « [d]ormant ne dormant plus »⁴⁹), voire des structures syntaxiques récurrentes qui émergent de façon significative. En particulier, on peut repérer trois grandes catégories de formules qui élaborent l'identité « vocale » du sujet lyrique : injonctives (« [a]ncre la pierre en Dieu / Ancre tes violences »⁵⁰), interrogatives (« [q]ui pourrait déchiffrer tant de signes confus, les énigmes veillant sous la torche de fer ? »⁵¹) et allocutives (« [e]t tu allais – tu avais dix-neuf ans – tout seul en rêve, chez un nouveau docteur »⁵²). Cet aspect itératif dynamise le langage poétique et confère une puissance supplémentaire à la parole du sujet lyrique, en donnant à lire un univers qui devient, au fil des textes, de plus en plus familier.

De ce point de vue, la structure « topologique » du rite érige l'œuvre en une construction de type architectural à l'intérieur de laquelle le lecteur est invité à circuler. Les échos intra-textuels titrologiques invitent à opérer des rapprochements entre des textes éloignés dans le temps et, typographiquement, dans l'espace. C'est le cas pour les deux poèmes intitulés identiquement « Œuvre », mais également pour « Exercice du matin » et « Deuxième exercice du matin », ainsi que les trois poèmes-fenêtres. En organisant l'espace feuilleté du livre, cette ritualité permet de faire de l'œuvre un lieu où se donne à lire, dans la succession des poèmes et la reprise structurante de certains éléments, l'évolution de l'intériorité de l'auteur. Le scripteur fait, d'une part, pleinement

⁴⁴ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 106.

⁴⁵ Les rites « supposent un schème organisateur de formes investies de sens et apparaissent ainsi comme des motifs particulièrement riches, susceptibles d'exploitations structurelles dans le texte par l'activation de fonctions multiples : intertextuelle (la mention d'un rite renvoie à un hypotexte), topologique (un rite est toujours réitératif ; il fonctionne comme un repère), catastrophique (le rite appelle une dynamique précise d'organisation du sens tout en étant ouvert à une infinité d'actualisations possibles), idéogrammatique et générative (il est l'indice de schèmes de structuration éprouvés et libère des virtualités sémantiques et symboliques) », *ibid.*, pp. 76-77.

⁴⁶ Geneviève DUCHENNE, Vincent DUJARDIN et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, op. cit., p. 147.

⁴⁷ Voir Marc QUAGHEBEUR (sous la direction de), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit.

⁴⁸ « Vivant ne vivant plus », in *Poésie complète*, p. 92.

⁴⁹ « Dormant ne dormant plus », *ibid.*, p. 93.

⁵⁰ « L'arc », *ibid.*, p. 130.

⁵¹ « L'archer », *ibid.*, p. 33.

⁵² « La sourde oreille ou le rêve de Freud », *ibid.*, p. 221.

« œuvre de sa vie »⁵³ selon l'expression de Nathalie Heinich, en façonnant une identité « narrative » propre à la constitution des « œuvres complètes ». D'autre part, cette particularité fait émerger une organisation macro-textuelle, de façon voulue ou non, qui invite à élaborer des parcours de jouissance entre les poèmes. Dans les deux cas, la composition de l'ouvrage donne l'impression d'une construction qui fait du livre un espace spirituel et rejoint le projet de Pierre Jean Jouve, poète ami d'Henry Bauchau, d'élaborer une œuvre « cathédrale »⁵⁴.

La fonction « topologique » du rite dans l'œuvre joue un rôle d'autant plus important qu'elle permet de compenser le fait que la majorité des poèmes s'inscrit dans la tendance contemporaine à utiliser le langage de façon transgressive, c'est-à-dire en rupture avec les normes qui régissent la pragmatique communicationnelle. L'enjeu de la ritualité se mesure ainsi en regard de la question de la partageabilité de l'œuvre, dès lors que, selon l'interprétation de la littérature comme rite développée par Myriam Watthee-Delmotte, sa réception s'accomplit grâce à la mise en place d'une stratégie textuelle qui invite à fonder, dans l'imaginaire, un échange ritualisé entre la figure de l'auteur et celle du lecteur :

[...] l'auteur propose une structure rituelle qui, pour une part, repose sur les antécédents éprouvés [...] et, pour une autre part, fait jouer sa différence [...]. Chaque lecteur réactive le rituel, qui pour s'accomplir individuellement [...], n'en repose pas moins sur des structures collectivement acceptées parce que symboliquement signifiantes et affectivement interpellantes pour chacune des parties.⁵⁵

Cette dynamique structurante offre la possibilité de limiter l'arbitraire du signe en vue d'une optimisation du déchiffrement. L'efficacité de la lecture, en tant qu'elle constitue une pratique rituelle, tient au retour du même – ce qui fait que le déchiffrement de chaque texte se trouve traversé par les lectures antérieures d'autres poèmes. Aussi l'illisibilité à laquelle est conduite potentiellement l'exploitation des mots propre à l'esthétique contemporaine se trouve-t-elle négociée par un pacte interprétatif sous-jacent, lequel exige un temps d'initiation afin de pénétrer la densité parfois déroutante des textes – quitte à devoir accepter le non-sens.

De cette façon s'équilibrent l'importance de préserver une part d'indéchiffré dans les poèmes – c'est-à-dire leur non-élucidation complète pour préserver la richesse du potentiel sémantique et symbolique des images – et leur partage avec une communauté de lecteurs aussi ouverte que possible. En ce sens, la poésie d'Henry Bauchau se trouve pleinement « susceptible de créer dans la *praxis* une matrice de significations qui est appel et non épuisement du sens »⁵⁶. Cet *agir* rituel rejoint le pouvoir poétique qu'analyse Jean Burgos, dès lors que la constitution d'un lieu poétique signifie, par transfert métonymique, la possibilité d'ouvrir un espace interprétatif où la vitalité de l'œuvre se donne à lire :

Si le texte poétique a ceci de particulier qu'il est toujours un commencement, c'est que sa lecture, justement, est l'acte par lequel les forces qui ont déterminé l'organisation de son écriture et assuré son développement progressif vont se trouver non pas seulement réactualisées mais régénérées et prolongées dans leurs potentialités.⁵⁷

⁵³ Voir Nathalie HEINICH, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte & Syros, 2000, collection « Armillaire ».

⁵⁴ Pierre Jean JOUVE, *En miroir. Journal sans date*, in *Œuvre II*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 1080.

⁵⁵ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, *op. cit.*, pp. 69-70.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁷ Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 124.

En d'autres termes, la ritualité dans l'œuvre participe à l'activation féconde des structures de l'imaginaire du lecteur, lesquelles poursuivent « l'aventure des possibles »⁵⁸ qu'offrent les blancs parmi les mots⁵⁹, comme autant de passages du virtuel à l'actualisé.

2) Écriture comme acte

À partir de la valorisation du *faire* poétique, la ritualité qui se trouve inscrite textuellement dans les poèmes renvoie, au-delà, à celle qui conditionne le geste scripteur – c'est-à-dire ce qui constitue une ritualité extra-textuelle⁶⁰. Les journaux de l'écrivain, qui mettent en lumière les étapes et le processus de rédaction, ainsi que les multiples versions et reprises des poèmes déposées au Fonds Henry Bauchau⁶¹, attestent l'importance pour l'auteur de considérer l'écriture comme un processus inachevé. De façon significative, l'écrivain affirme lui-même ne faire qu'un seul poème⁶². C'est pourquoi il ne cesse de reprendre la matière des textes en vue de les améliorer, de les rapprocher d'un horizon de perfection, guidé par l'écoute intérieure d'un rythme et d'une formulation ajustés à soi. Comme le souligne Joëlle Caullier, il n'y a pas de fonction esthétique autonome pour Bauchau :

Il ne se préoccupe pas tant de beauté que de vérité individuelle, de partage d'expérience et de maîtrise de l'instinct par la forme, ce voile que l'artiste « jette sur le monstre inconscient » pour exercer une « action magique » sur lui « qui sans elle n'aurait d'autre souci que de se déployer sauvagement ».⁶³

En ce sens, la ritualité du geste créateur détient l'enjeu essentiel de toucher, à travers la maîtrise du langage, à l'intériorité du sujet et à la canalisation des pulsions dont il peut faire l'objet.

Dans cette perspective, l'élaboration des différents recueils et différents ouvrages qui rassemblent ses œuvres poétiques ne correspond qu'à une étape toujours provisoire de la création. On peut, d'une version à l'autre, déceler des différences révélatrices à l'égard d'une évolution de la sensibilité du scripteur. Cela se traduit par des corrections intégrées dans des textes, mais également des changements de titres qui rendent difficile le repérage de certains poèmes à travers les différentes éditions, des ajouts ou des retraits de textes, des modifications de leur agencement au sein d'un recueil. En ce qui concerne la section « La Dogana » du recueil *Célébrations*, Marc Quaghebeur souligne, entre la version publiée en 1967 et celle publiée en 1986, l'abandon d'une certaine « passivité active », d'une immersion dans la dimension physique du réel et d'un imaginaire prométhéen au profit d'une valorisation du « soi de l'intériorité cosmique » ; soit l'accès selon lui à une « sagesse faite de sublimation et de renoncement »⁶⁴. Dans cet esprit, pour Catherine Mayaux, le « poème inabouti n'est qu'échec

⁵⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁹ Cf. *supra*, pp. 45-46.

⁶⁰ Voir à titre indicatif : Marianne Froye, « De la genèse du corps poétique dans la genèse de "Lecture du corps" », in *L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°6 : *Aux sources de la création poétique*, *op. cit.*, p. 137-152.

⁶¹ Certains poèmes font parfois l'objet d'une trentaine de reprises. Voir en particulier l'analyse de Catherine Mayaux du recueil *L'escalier bleu* dans son article : « Aspects de la genèse de *L'Escalier bleu* », in *L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°6 : *Aux sources de la création poétique*, *op. cit.*, pp. 119-136.

⁶² « L'ensemble de mon œuvre est un poème », *Journal d'Antigone* (1989-1997), p. 174.

⁶³ Joëlle CAULLIER, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », *art. cit.*, p. 43.

⁶⁴ Marc QUAGHEBEUR, « Les deux "dogana" », in *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n°42 : *Henry Bauchau. Voix et*

provisoire », puisque, en vertu de cette approche en perpétuelle évolution de la création, l'écriture « peut n'être que temporairement déceptive, ce temporaire fût-il de longue durée. Il n'est pas rare en effet de le voir reprendre des brouillons ou des fragments de poèmes restés en suspens plusieurs années après leur ébauche »⁶⁵.

La rédaction se trouve à cet égard assimilée à un processus en perpétuel devenir : « [s]ans fin, sur le métier Henry Bauchau remet son ouvrage afin d'en tirer de toujours autres secrets ; sans fin, son rapport à la langue creuse un sillon déplaçant les limites que les usages lui ont imparties »⁶⁶. Cela implique une conception de l'écriture poétique comme acte ; ce qui éclaire la raison pour laquelle, selon Joëlle Caullier, l'œuvre en soi « n'est jamais fétichisée »⁶⁷ :

Elle n'apparaît même jamais comme objectif, mais seulement comme trace, éphémère la plupart du temps, d'une métamorphose, preuve d'un moment d'existence et d'un palier atteint au cours d'un processus d'individuation.⁶⁸

Le geste d'élaboration des poèmes se donne à lire dans une mise en abîme des difficultés et des efforts du scripteur pour aboutir à leur achèvement : « [j]'écris le long du jour très vieux mes verbes lents »⁶⁹ ; « existence / [...] presque guidée / par un son / un son de voix / le tien, peut-être / si tu as / patience et force / de t'attendre / et de t'écouter / [...] Entrer enfin / s'enfoncer / dans le verbe / Se perdre / dans la chair / des mots »⁷⁰ ; « [t]ant de luttes, de livres, tant de travaux / Tu ne sais toujours pas si un vrai but est là »⁷¹. Exhibant leur genèse, les poèmes révèlent le mouvement de leur venue selon un travail qui se fonde sur la reprise afin d'opérer un patient émondage et un ajustement progressif au poème rêvé⁷².

Ce rapport à la création traduit l'exigence, qui s'impose au poète, d'inscrire la rédaction sous le sceau du « transitoire », à la manière des œuvres extrême-orientales ; c'est-à-dire de ce qui n'est jamais assuré d'une formule définitive en raison d'une interrogation perpétuelle exercée à l'égard des formules choisies. Cela débouche sur la détermination d'un *ethos* de modestie, en lien avec la dimension manuelle de l'écriture, qui associe le scripteur à un artisan du langage : « [o]uvrier, c'est le mot qui te convient le mieux / Un ouvrier des mots, qui exécute de son mieux – mais on sait qu'il s'y connaît peu – le travail qui est demandé »⁷³. Cette identité vient compenser le regret de ne pas avoir « vécu dans la bénédiction de l'outil », propre au refus de consentir « à [sa] fertilité » alors que « [son] lieu fut dans l'imaginaire »⁷⁴. L'idéal, comme le souligne Bauchau lui-même, est de pouvoir faire de l'écriture une pratique quotidienne, comme y parvient Dominique Rolin :

Elle dit une chose qui m'a beaucoup frappé :

vocation de l'écriture, *op. cit.*, pp. 117-120.

⁶⁵ Catherine MAYAUX, « La dictature du poème, ou le poème, cet inconnu. L'expérience poétique chez Henry Bauchau d'après ses journaux », *art. cit.*, p. 208.

⁶⁶ Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, *op. cit.*, p. 169.

⁶⁷ Joëlle CAULLIER, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », *art. cit.*, p. 31.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ « Géologie », in *Poésie complète*, p. 19.

⁷⁰ « Mandala pour un poème », *ibid.*, p. 336.

⁷¹ « Céleste insuffisance », in *Tentatives de louange*, p. 43.

⁷² Les journaux de l'écrivain mettent en avant ce rapport ritualisé à la création littéraire qui l'assimile à un travail quotidien, en particulier *Jour après jour. Journal d'Edipe sur la route (1983-1989)*.

⁷³ « La sourde oreille ou le rêve de Freud », in *Poésie complète*, p. 232. Voir *L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°1 : *L'atelier d'Henry Bauchau*, Presses universitaires de Louvain, 2008.

⁷⁴ « Les mains limpides », *ibid.*, p. 160.

« J'écris chaque matin une page, deux au maximum, c'est devenu pour moi un besoin comme de me laver les dents ou de déjeuner.

[...] Ce que je dois retenir c'est l'habitude qu'elle s'est donnée d'écrire chaque jour.⁷⁵

Ce qui se joue dans cette valorisation de l'acte scripturaire concerne la mise en jeu du corps, en prise avec la matière du langage poétique⁷⁶. Pour Henry Bauchau, le corps tient une place essentielle en ce qu'il représente un garde-fou contre l'attrait des approches purement intellectuelles, lesquelles menacent de déboucher sur les tentations idéologiques, piégeantes, de détenir une vérité illusoire. Cela apparaît dès ses écrits liés à sa période de mobilisation avant l'entrée en guerre avec l'Allemagne nazie. Ceux-ci révèlent, comme le montre Yun-Sun Limet, une rupture sur le plan des valeurs de la part de celui qui « voyait dans les intellectuels l'élite de demain, la nouvelle aristocratie »⁷⁷ : « [j]e m'éloigne toujours plus des intellectuels, et de leur vie d'expériences [...] je ne sais si j'ai jamais été des leurs, mais aujourd'hui je les ai définitivement quittés »⁷⁸. Toutefois, il s'agit de considérer que l'attrait pour le travail manuel se solde également par un échec en regard de la critique, douloureusement vécue, concernant l'initiative du Service des Volontaires du Travail. Si, à la suite de l'expérience humiliante de la capitulation, Bauchau décide de s'engager dans le « monde de l'action », le choix de l'expression littéraire à la fin de la Seconde Guerre mondiale marque un second « retournement »⁷⁹, qui signifie une mise à distance de ce type d'engagement idéaliste. Aussi l'écriture poétique est-elle le lieu d'une conciliation tentée dans l'expression verbale – en tant que langage de l'abstraction par excellence – entre son penchant pour la réflexion, la méditation, et une pratique d'ordre corporel – dont la peinture incarne une voie privilégiée⁸⁰.

L'enjeu pour l'écrivain est de se « rapprocher des vérités de la main » à travers l'écriture, ce qui se traduit par le fait de s'efforcer « d'aller vers une poésie plus claire et plus accessible »⁸¹. Dans son imaginaire, l'« aventure manuelle » représente une voie qui permet « d'aller vers Dieu en ligne droite », à l'image des « paysans et ouvriers spirituels »⁸² de l'Égypte. Plus encore, il s'y joue la valorisation d'un engagement de la personne dans le labeur, c'est-à-dire dans l'effort dont la profondeur féconde, non visible, l'oppose à la facilité spectaculaire du « miracle », comme l'énonce de façon détournée le poème « Le petit jour » : « il n'est pas d'avis de prolonger le miracle, il sait que le temps est venu / De reprendre l'outil et d'avancer l'ouvrage »⁸³. Car c'est à partir de l'engagement dans le travail, dans la transformation volontaire de soi, et non par l'intervention d'un *deus ex machina*, que la littérature, à la suite de la psychanalyse, offre la possibilité de faire advenir un discours « susceptible de rendre compte de l'échec »⁸⁴ afin de parvenir à une plénitude intérieure. Pour reprendre les propos de Jean Leclercq :

⁷⁵ *Journal d'Antigone (1989-1997)*, pp. 230-231.

⁷⁶ Cf. *supra*, pp. 30-31.

⁷⁷ « Si l'on s'attache au mouvement général de ces écrits, on constate que c'est la tension entre réflexion théorique et nécessité de l'action qui conditionne leur évolution. En effet, la période 1932-1939 est celle de la pensée théorique au sein de laquelle se lit une primauté paradoxale du spirituelle, paradoxale puisqu'elle est tant bien que mal rattachée au souci du monde. Le *Journal d'un mobilisé* révèle une rupture vis-à-vis de cette période ; l'auteur a « définitivement quitté les intellectuels » au travers de l'expérience de la mobilisation. Enfin, l'adhésion au Service des Volontaires continue cette rupture et marque un retournement au travers de l'action, une action exacerbée sous le signe du travail manuel », Yun-Sun LIMET, « Les écrits politiques des années 1930-1940 », *art. cit.*, pp. 16-18.

⁷⁸ Henry BAUCHAU, « Le Journal d'un mobilisé (I) », in *La Cité chrétienne*, n°310, 20 décembre 1939, p. 108.

⁷⁹ Yun-Sun LIMET, « Les écrits politiques des années 1930-1940 », *art. cit.*, p. 18.

⁸⁰ Voir Lauriane SABLE, « Les années suisses : l'essor du visuel dans l'œuvre d'Henry Bauchau », dans *L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°3 : *L'ancrage suisse*, *op. cit.*, pp. 101-111.

⁸¹ *L'Écriture à l'écoute*, p. 42.

⁸² « Les heures », in *Poésie complète*, p. 135.

⁸³ « Le petit jour », *ibid.*, p. 172.

⁸⁴ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Sens et contresens d'un imaginaire guerrier : l'œuvre d'Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 465.

Ainsi s'il est évident qu'Henry Bauchau pense qu'un « fonds redoutable de sauvagerie » est en l'homme et, singulièrement en lui, comme d'ailleurs le « regret d'une autre Vie plus libre », il estime que la création est une puissance de transformation et de civilisation de ce fonds obscur [...].⁸⁵

Dans cette perspective, l'exigence de sincérité du *dire* pour Henry Bauchau se double d'une seconde exigence de sincérité qui touche à l'acte créateur : le fait d'être là où il dit être, afin d'assurer aux mots choisis un poids véritable. Comme le montre Jean Leclercq, l'écriture se révèle dès lors « calligraphie intérieure »⁸⁶, en ce sens qu'elle « reste un indice puissant de l'authenticité du rapport à la vie et du temps donné à son accueil ou à son ouverture »⁸⁷. L'auteur se met en devoir de coïncider avec soi-même, avec l'épaisseur charnelle de son être, pour pouvoir entrer dans l'acte de création et faire de la rédaction un geste qui soit le signe indicatif de sa condition d'homme de lettres.

3) De la plume à l'épée

Ce rapport à la création, qui se fonde sur l'acte de reprendre sans cesse les textes pour les améliorer, renforce le rapprochement que l'on peut opérer entre la pratique scripturaire d'Henry Bauchau et les arts traditionnels extrême-orientaux. En effet, selon Oliver Ammour-Mayeur, « sa capacité à reprendre le métier à tisser sur lequel il a déjà travaillé pendant des années, peut certainement être articulée en rapport avec la conception du texte jamais définitif, ni achevé ni achevable »⁸⁸ propre aux traditions chinoise et japonaise. Ce principe d'une ritualité caractérisée par une remise en question perpétuelle de son art, afin de viser une amélioration de soi inépuisable, détermine l'ensemble des formes d'expression artistiques asiatiques – tant en calligraphie, en peinture, en littérature, que dans les *budo*⁸⁹. Or, on peut postuler que les arts martiaux ont influencé de façon privilégiée l'auteur, en raison du fait, d'une part, que la ritualité y apparaît plus visiblement en regard de leur aspect spectaculaire⁹⁰ ; d'autre part, que le livre d'Eugen Herrigel sur l'art du tir à l'arc au Japon, qui en dévoile l'initiation ritualisée, ainsi que l'amitié de Bauchau pour Albert Palma, expert en Shintaido⁹¹, lui ont donné accès à ce qui détermine la singularité de cette forme d'expression gestuelle.

L'Extrême-Orient a développé, de façon spécifique, une véritable culture des techniques de combat qui s'articule sur un travail ritualisé du corps – ce qui transparaît dans la pratique des *kata*. Ce terme que l'on traduit en général par « moule » ou « type », désigne « un ensemble de formes codifiées au moyen desquelles ont été

⁸⁵ Jean LECLERCQ, « L'art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 107.

⁸⁶ Cette expression est issue, à l'origine, du journal d'Henry Bauchau : « [J]es dessins de Pierre me donnent envie [...] D'écrire suivant une calligraphie intérieure à découvrir encore », Henry Bauchau, *La Grande muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965)*, Arles, Actes Sud, 2005, collection « Babel », p. 121.

⁸⁷ Jean LECLERCQ, « Du poème qui n'est pas de ce monde », *art. cit.*, p. 35.

⁸⁸ « Ainsi entendu, le texte peut subir transformations et décantations ; principes qui signalent que la vigueur d'un récit réside aussi dans la capacité de son auteur à ne s'attacher à aucun de ses « aspects particuliers » [...], étant donné que ce dernier laisse ouvertes toutes les possibilités de remaniement », Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 177.

⁸⁹ « La notion de budô comporte une tension vers l'amélioration de soi-même, c'est-à-dire de la personne dans sa totalité à travers la pratique martiale », Kenji TOKITSU, *Budô. Le ki et le sens du combat*, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁰ « La civilisation asiatique, et plus particulièrement la culture japonaise ritualisant ostensiblement les rapports, ceux-ci se déroulant souvent dans le cadre de *kata* », Pascal LARDELLIER, *Théorie du lien rituel. Anthropologie et Communication*, Paris, L'Harmattan, 2003, collection « Communication et Civilisation », pp. 70-71.

⁹¹ Voir Albert PALMA (sous la direction de), *Question de, n°117 : L'Esprit du Geste*, *op. cit.*

fixées des connaissances plus larges »⁹² et constitue, pour la plupart des experts, le fondement de la transmission des arts martiaux⁹³ :

Un kata est une séquence composée de gestes formalisés et codifiés, sous-tendue par un état d'esprit orienté vers la réalisation de la voie (do). Suivre la voie, dans la culture japonaise, c'est tendre, au moyen de la réalisation d'une technique parfaite, à une perfection humaine, accessible.⁹⁴

Les *budo* exigent la répétition des mouvements, soit en amont pour les codifier, soit en ce qui concerne les élèves pour en maîtriser les virtualités. Ce qui les définit n'est alors pas seulement un ensemble de techniques, acquises dans le but de vaincre tout type d'adversaires, mais également leur enseignement même.

L'influence des arts martiaux dans l'imaginaire d'Henry Bauchau souligne ainsi que la ritualité qui structure la création poétique s'éloigne de la compulsion de répétition – laquelle inscrit le sujet dans des répétitions inlassables et implique une forme d'immobilisme, d'aliénation. En effet, dans la pratique d'une école guerrière, la reprise d'un *kata* s'avère nécessaire pour parvenir ultimement à son dépassement. La répétition n'y est pas répétition à l'identique d'une forme, mais « acquisition qualitative de l'art de placer concentration, efficacité et précision dans un geste », en sorte que « l'on franchit plusieurs étapes dans le parcours de la répétition d'un même geste »⁹⁵. De la même façon chez l'écrivain, comme le met en avant Olivier Ammour-Mayeur, la reprise des textes a pour vertu « non de figer en une nostalgie archaïsante l'héritage littéraire reçu, mais au contraire de projeter celui-ci en avant de l'artiste qui se propose d'en réveiller l'essor »⁹⁶. À travers le geste de réécrire de multiples versions se trouve introduit du jeu dans les modèles d'origines multiples qui inspirent l'écrivain. Il s'agit ainsi de concevoir le geste créateur du poète dynamisé par les mêmes principes qui imprègnent la culture extrême-orientale, de telle sorte que la rédaction se conçoit, pour reprendre l'analyse de Jean Burgos, comme élaboration d'un univers « à l'avant d'elle [...] dans la mesure où la parole que [le poème] profère n'est pas reconnaissance mais connaissance, n'est pas identification mais création »⁹⁷. Cela correspond à la quête d'une inépuisabilité du langage littéraire à restituer par-delà ses formes codifiées.

D'avantage même, la ritualité scripturaire de Bauchau rejoint celle qui conditionne la pratique martiale en ce que toutes deux détiennent une dimension anxiolytique essentielle et tendent à renforcer le sujet face à son appréhension des difficultés existentielles⁹⁸. Pour l'écrivain, ce pouvoir anxiolytique concerne certes l'angoisse de pouvoir toucher autrui – dès lors que tout texte se fonde sur le pari, toujours risqué sur le plan narcissique, d'être lu et apprécié par des lecteurs – mais plus essentiellement, en regard de la découverte des pulsions de l'Inconscient, la violence qui gît dans les profondeurs de l'être et que sonde le recueil *Géologie*⁹⁹. Or, ce qui peut canaliser cette puissance, qui peut se révéler destructrice, est bien une pratique ritualisée, à l'instar des arts

⁹² Kenji TOKITSU, *Méthode des arts martiaux à mains nues*, op. cit., p. 71.

⁹³ « Il existe des katas dans toutes les formes d'art traditionnel japonais, mais ce sont les arts martiaux qui fournissent les exemples les plus précis et les plus strictement formalisés de katas », *idem*.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁶ « La reprise devient “un vêtement inusable, assoupli et fait au corps”, en raison de la capacité d'adaptation qui la fonde et qu'elle reste à même de redéployer chaque fois. Aucun poète ou artiste ne risque de faillir avec cet habit-là, puisque c'est d'une constante adaptation, autrement dit d'une fluidité de sa matière intrinsèque, que se constitue le poëin », Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, op. cit., p. 152.

⁹⁷ Jean BURGOS, *Poétique de l'imaginaire*, op. cit., p. 144.

⁹⁸ Voir Jean CAZENEUVE, *Les rites et la condition humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1958.

⁹⁹ Cf. *supra*, pp. 32-36.

guerriers, dès lors que ceux-ci donnent la possibilité de vivre à dose homéopathique la violence des affrontements. C'est précisément cette dimension performative qui intéresse Henry Bauchau dans la pratique des *budo* – à laquelle il se trouve sensibilisé grâce à ses échanges avec Albert Palma¹⁰⁰ –, car elle signifie la possibilité de faire de l'expression de la violence (de façon gestuelle ou poétique) un substitut à la cure psychanalytique, en ouvrant à l'indépendance du sujet à l'égard d'un tiers thérapeute.

Ce qui est en jeu dans la pratique des arts martiaux concerne, pour une part, la négociation d'une violence originaire – celle qui menace la fondation des échanges sociaux selon l'analyse de René Girard¹⁰¹ – et qui se rejoue sur un mode symbolique. On y retrouve les principes fondamentaux de la ritualité archaïque : « vivre à plusieurs et au présent [...] ce qui menace la communauté, renforcer la solidarité au travers de cela même qui l'éprouve, organiser la relation à l'autre »¹⁰². C'est par l'expérience ritualisée des limites de la socialité, à travers l'exercice de techniques martiales sur un partenaire, que les liens avec autrui se trouvent réaffirmés, tant à l'intérieur du *dojo* qu'en dehors. À cet égard, l'œuvre d'Henry Bauchau témoigne d'une même foi dans la dimension éthique de la pratique martiale, en ce sens que le combat s'y trouve présenté comme civilisateur dès lors que, dans un cadre ritualisé, il ouvre à la maîtrise des pulsions destructrices et canalise les forces de l'Inconscient. Sur le plan de l'écriture, son art poétique rejoint par la bande celui des arts martiaux, dans la mesure où ce qui se met en jeu dans la répétition du geste créateur – tant dans l'écriture poétique française contemporaine que dans la pratique de techniques guerrières – concerne une mise en cause répétée de soi-même afin de « s'affronter à ses propres limites et au vide »¹⁰³.

À travers ces éléments, l'isomorphisme entre la plume du poète et le sabre dans les arts martiaux que développe la poésie bauchalienne concerne – au-delà de leur proximité symbolique abordée en particulier dans *L'Écriture à l'écoute* – une pratique spécifique de l'écriture qui s'inspire, entre autres, des écoles de combat issues du Japon et de la Chine. Ce que l'auteur vise n'est pas tant de conférer à la plume les pouvoirs de l'épée – au risque sinon de retomber dans les valeurs empiégeantes de l'engagement idéologique – mais, lors même qu'il l'écrit, de faire en sorte que l'écriture rejoigne la pratique de l'épée telle qu'elle se trouve déterminée par les valeurs spirituelles imaginairement associées à la culture extrême-orientale. Cet isomorphisme fait écho à l'analyse d'Olivier Ammour-Mayeur à propos de la proximité entre l'écriture romanesque de l'auteur et l'art du tir à l'arc japonais traditionnel, inspiré par la lecture d'Eugen Herrigel. Pour le spécialiste, il se joue dans son travail littéraire « la mise sous tension de forces antagonistes (entre l'inconscient d'agir du corps et la conscience du corps qui prévaut pour devenir un bon archer zen) », permettant spécifiquement « l'émergence de l'art de la fiction »¹⁰⁴. Toutefois, cette exigence d'une tension narrative, particulièrement visible dans le roman *Antigone*¹⁰⁵, qui permet de comparer la structure du récit au mouvement de l'archer, disparaît dans la poésie au profit d'un travail davantage tourné vers la question du rythme, comme manifestation du souffle. Aussi peut-on davantage

¹⁰⁰ Voir la correspondance d'Henry Bauchau avec Albert Palma déposée au Fonds Henry Bauchau à l'Université catholique de Louvain.

¹⁰¹ Voir René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, op. cit.

¹⁰² Patrick BAUDRY, « La ritualité dans les arts martiaux », art. cit., p. 152.

¹⁰³ *Idem.* Voir en ce qui concerne la littérature : Michel PICARD, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, collection « Critique ».

¹⁰⁴ Olivier AMMOUR-MAYEUR, « “Alors comme un fruit mûr, le coup s'est détaché de vous” : Henry Bauchau et l'esthétique zen du tir à l'arc », art. cit., p. 274.

¹⁰⁵ *Ibid.*

rapprocher l'écriture poétique de l'art du sabre : l'efficacité langagière recherchée à travers l'esthétique du blanc et le resserrement des textes sur l'essentiel évoquent de façon symbolique le tranchant de l'épée et l'investissement de l'adepte pour atteindre le geste le plus pur possible¹⁰⁶.

Pour Marianne Froye, la poésie de Bauchau révèle une « origine physique »¹⁰⁷ en mettant en avant la prévalence du rythme dans le langage¹⁰⁸. Cet élément rejoint le travail du souffle dans certaines pratiques martiales – proche de celui du Yoga qu'expérimente l'auteur. S'il s'agit de développer une manière de respirer qui soit la plus naturelle possible en toutes circonstances – tant afin de ne pas trahir le moment où l'adepte se met en mouvement par une modification du rythme respiratoire, que pour se maintenir dans un état détaché, autant que possible, des affects angoissants liés au combat –, l'enjeu concerne également le développement de l'énergie vitale. Pour les Orientaux, le souffle manifeste et exprime la puissance de l'individu. C'est pourquoi l'importance de la respiration dans les disciplines chinoises et japonaises traditionnelles – tant dans les arts martiaux qu'en calligraphie, en théâtre, en danse, etc. – renvoie à une maîtrise de soi nécessaire pour atteindre une plus grande liberté ainsi qu'une puissance décuplée liée à la libération naturelle de l'énergie interne¹⁰⁹. Dans cet esprit, Bauchau est alors conduit à vivre la création de façon similaire à l'adepte qui étudie des techniques guerrières ; c'est-à-dire comme un « biais menant à une plus grande maîtrise de notre énergie physique »¹¹⁰.

II Dimension initiatique de l'écriture

L'importance d'une ritualité rédactionnelle, à la manière des arts extrême-orientaux, réside dans son potentiel d'ouverture à son au-delà. Si, comme le souligne Joëlle Caullier, l'art se conçoit avant tout comme une pratique de type corporel chez Henry Bauchau, c'est en raison du fait qu'il devient :

[...] un inestimable instrument de connaissance en ce qu'il est lui-même expérience incarnée au cœur de l'expérience existentielle. Mettant en jeu le corps, il éveille, par la sollicitation des sens, la mémoire enfouie, celle de la *circonstance* dans laquelle le processus de création puise secrètement sa nécessité [...].¹¹¹

La ritualité constitue le fondement d'une « Voie » dès lors qu'elle est le lieu d'une initiation. Méditant le vers de Pierre Jean Jouve selon lequel « [l]e poète ne dit qu'un mot toute sa vie »¹¹², Henry Bauchau précise que ce « mot

¹⁰⁶ On peut noter qu'Henry Bauchau connaît le cinéma d'Akira Kurosawa qui a mis en scène préférentiellement l'univers des *samourais*. Sa bibliothèque personnelle, archivée au Fonds Henry Bauchau, contient un ouvrage collectif d'études sur le cinéaste japonais.

¹⁰⁷ Marianne FROYE, « Du corps du poète au corps poétique dans *Heureux les déliants* », *art. cit.*, p. 117.

¹⁰⁸ Voir l'analyse de la disposition strophique et versifiée qui inscrit un rythme de type corporel selon l'analyse d'Henri Meschonnic ; cf. *supra*, pp. 39-40 ; et Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*

¹⁰⁹ Tous les ouvrages sur les arts martiaux traditionnels et sur l'Aïkido mettent en avant ce point ; on peut citer en particulier l'analyse de Howard Reid et Michael Croucher : « [t]he soft arts use a system in which the centre of breathing is low down in the body. Two inches below the navel is the point called *tan-tien*, "the cinnabar field" or "the elixir field". This is the centre of vital energy or *chi*. Although on inhalation air is not carried below the lungs, dissolved in the blood it circulates to this point, and the mind can be trained to feel that the breath travels there directly. This is a way of training the muscles of the diaphragm to draw air into the lungs in the most beneficial method of breathing that is used by singers, in yoga, and in relaxations systems », Howard REID et Michael CROUCHER, *The Way of the Warrior. The Paradox of the Martial Arts*, *op. cit.*, p. 61.

¹¹⁰ Kenji TOKITSU, *Méthode des arts martiaux à mains nues*, *op. cit.*, p. 78.

¹¹¹ Joëlle CAULLIER, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », *art. cit.*, p. 41.

¹¹² *Journal d'Antigone (1989-1997)*, *loc. cit.*, p. 195.

qui court à travers [ses] œuvres est celui du chemin, qui va vers l'initiation »¹¹³. Pour l'écrivain, cela concerne un cheminement personnel à travers l'exploration de formes poétiques ; tandis que pour les arts martiaux, l'enjeu concerne une « modification de l'usage du corps »¹¹⁴ afin de dépasser les contingences physiques en combat. Toutefois, l'écriture bauchalienne et la pratique d'un *budo* se rejoignent en ce que toutes deux visent une transformation du sujet : dans les deux cas, celle-ci s'opère en partie à l'insu de la personne, grâce à un travail orienté par la visée d'une amélioration permanente. À l'image des guerriers dans l'œuvre, l'auteur se soumet « à l'épreuve d'une perte symbolique qui, si elle est surmontée, apporte un bénéfice spirituel »¹¹⁵.

De ce point de vue, le travail d'émondage réalisé en amont agit sur l'identité du scripteur. Cette technique identifie la rédaction à un geste rituel accompli dans le but de se purifier, de manière similaire à la purification (*misogi*) qui caractérise l'investissement de certains maîtres orientaux dans leurs voies¹¹⁶. Le passage progressif des longs poèmes narratifs, ainsi que du souffle de grands vers libres, à une sobriété de la formulation dans les derniers textes, révèle une forme d'initiation lente : celle-ci concerne, au-delà de l'accomplissement stylistique d'une tendance à l'aphorisme, l'accès à une plénitude. L'inscription d'un imaginaire extrême-oriental dans l'œuvre vient ainsi relayer la psychanalyse, en tant que toutes deux permettent d'inscrire l'échec dans un discours au sein duquel il trouve un sens qui offre de le dépasser¹¹⁷. Cela se traduit, dans l'imaginaire de l'auteur, par la capacité à surmonter l'obstacle symbolique de la grande Muraille pour atteindre les « riantes vallées de la Chine intérieure, la sérénité de l'équilibre conquis et de l'ouverture pacifiée aux autres »¹¹⁸.

1) Errance et non-savoir

Si Henry Bauchau pose explicitement qu'il privilégie l'espérance à la foi, c'est en raison du fait qu'il considère que son œuvre est « une œuvre d'espérance, d'espérance aveugle, d'espérance lucide, mais qui n'éclaire pas le chemin à faire »¹¹⁹. Ainsi convergent, selon un syncrétisme personnel qui confère à l'œuvre une cohérence profonde, l'enseignement de la psychanalyse, la mystique chrétienne et la sagesse extrême-orientale. Ces pensées différentes se rejoignent à propos de l'importance de la déprise à l'égard du réel, du déroulement de la Vie. Textuellement, l'initiation fondée sur la pratique rituelle, quotidienne, de la poésie s'inscrit à travers la valorisation d'une dé-maîtrise du sujet, telle qu'elle caractérise entre autres le cheminement que proposent les

¹¹³ *Ibid.*, p. 363.

¹¹⁴ L'expression est empruntée à Léo Tamaki dans son article : « Interview avec Léo Tamaki, "L'apôtre de la transformation martiale" », *art. cit.* Cette perspective remet en question certaines connaissances actuelles de la motricité ; voir : Suzanne ROBERT-OUVRAY, *Intégration motrice et développement psychique : une théorie de la psychomotricité*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

¹¹⁵ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Sens et contresens d'un imaginaire guerrier : l'œuvre d'Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 454. Émilienne Akonga montre aussi que le parcours de l'écrivain « consiste en une expérience proche de celle du Tao asiatique » sur le modèle de ses personnages dans son article : « Une entreprise de réhabilitation », *art. cit.*, p. 387.

¹¹⁶ On peut noter que le fondateur de l'Aïkido investit son art, à la fin de sa vie, comme une forme de pratique de purification de type *shintô*.

¹¹⁷ « Si le poète offre sa "sauvage espérance", c'est qu'il sait qu'elle est indispensable pour une initiation à soi-même, celle que vit Edipe, celle à laquelle est invité le lecteur. De même que dans l'analyse, les paroles sont portées par l'espérance d'un sens toujours déjà à venir », Régis LEFORT, « Résistance, espérance, errance dans l'écriture », *art. cit.*, p. 86.

¹¹⁸ Catherine MAYAUX, « Habiter la Chine en poète selon Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 264.

¹¹⁹ *Journal d'Antigone (1989-1997)*, p. 212.

disciplines chinoises et japonaises : « [s]ur la double voie du rythme divin / Écoutant la pierre allant aux abîmes / Ou l'oiseau royal montant vers les cimes / Le Bouddha sourit au creux des chemins »¹²⁰.

Cela se donne à lire, en premier lieu, par un rapport spécifique à l'espace : la « recherche obstinée du Centre » qui détermine l'écriture bauchalienne s'inscrit sous le mode de l'errance, comme « chemin des métamorphoses »¹²¹. Alors que l'espace représente une dimension essentielle pour le poète, comme le révèlent les titres de nombreux poèmes, la plupart d'entre eux connotent l'idée du franchissement, de la traversée ou du voyage : « Cap des tempêtes », « Chemin des sources », « Le sentier », « La traversée du Temps », « Gare de Lyon », « Sophocle sur la route », « Gare du Nord », etc. On comprend que :

La dynamique interne de l'œuvre s'avère en fait indissociable de la traversée spatiale et du mouvement, selon des modalités elles-mêmes fluctuantes qui témoignent de l'exploration progressive, par l'écrivain, de ses propres territoires intérieurs.¹²²

Les poèmes témoignent de façon privilégiée d'une évolution significative de ce rapport à la spatialité, lequel s'appuie sur la présence d'un imaginaire guerrier, en raison du fait que les héros se révèlent, dans l'œuvre, des « êtres en mouvement » et que leur « questionnement identitaire se manifeste par une action spatiale, conquête ou errance »¹²³ :

Dans le premier cas, les protagonistes se donnent un but localisable et, dans le second, ils reportent celui-ci sur le cheminement lui-même, mais il s'agit toujours de parcourir l'espace afin d'extérioriser un besoin inassouvi d'affirmation ou de connaissance de soi, soit de mettre en œuvre un processus qui doit déclencher une transformation identitaire.¹²⁴

Le parcours thématique des poèmes révèle la substitution progressive d'un régime de conquête à l'égard des lieux et des biens (« [l]a meute qu'on entend dans les nuits de pillage / Faire hurler les enfants et posséder les mères »¹²⁵ ; « [u]n chemin d'océan s'ouvrira vers la ville / [...] lorsque la nuit s'attardent et que le soleil dit : "Frappez !" Ils frappent. / "Ouvrez et d'autres entreront !" Ils ouvrent »¹²⁶) à un régime de non possession qui valorise l'errance de la quête (« le rêve dit qu'il faut y aller. À pied, en autobus, en métro. Que de changements, que de stations en perspective »¹²⁷ ; « [é]coute / ce qui va / sans chemin / [...] Ce qui aspire / respire / en toi / sans chemin / et sans toi »¹²⁸). Ce passage de la conquête à l'errance correspond, entre autres, à l'assimilation progressive de la sagesse extrême-orientale, telle qu'elle informe en particulier la pratique des arts martiaux. Si ceux-ci initient, sur le plan pragmatique, à affronter tout type d'adversaires, leur enseignement concerne une maîtrise de soi, laquelle place la figure de l'adversité non à l'extérieur de la personne mais à l'intérieur, au sens où à

¹²⁰ « Le Capricorne », in *Poésie complète*, p. 57. Voir en particulier : Régis LEFORT, « Henry Bauchau : le poète en Bouddha », dans Marie-Françoise MAREIN et Jean-Yves POUILLOUX (sous la direction de), *Les voix de l'éveil : écritures et expérience spirituelle. Actes du colloque de Pau (26-27 janvier 2006)*, Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », pp. 197-212.

¹²¹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 48.

¹²² *Ibid.*, p. 25.

¹²³ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « En filigrane de l'œuvre d'Henry Bauchau : le motif du Graal », in *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n°42 : *Henry Bauchau. Voix et vocation de l'écriture*, op. cit., p. 63.

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ « Enfants », in *Poésie complète*, p. 24.

¹²⁶ « Cap des tempêtes », *ibid.*, p. 29.

¹²⁷ « Instruments d'allégresse », *ibid.*, p. 300.

¹²⁸ « Mandala pour un poème », *ibid.*, p. 335.

travers la pratique, l'adepte s'affronte lui-même afin d'aboutir au geste le plus juste et le plus efficace possible. C'est ce que souligne Kenji Tokitsu lorsqu'il montre que la recherche d'efficacité martiale aboutit à une forme de paradoxe : « si l'on veut vaincre l'adversaire [...] de la manière la plus sûre, il ne faut pas vouloir vaincre (tuer) ; il faut se détacher de la victoire, si l'on veut l'obtenir »¹²⁹. En ce sens, l'initiation guerrière se révèle indissociable d'un cheminement intérieur, marqué par la déprise progressive des certitudes, afin d'accéder à ses secrets.

De la même façon que la qualité gestuelle reflète l'intériorité de l'adepte de *budo*, l'espace se conçoit dans l'œuvre de Bauchau comme ce qui révèle l'intériorité du scripteur :

L'invention d'un matériau arraché par l'humain à la matière et marqué par son aspiration spirituelle, la résistance énigmatique de ce matériau qui [...] oblige l'artiste à conquérir de haute lutte la forme (le sens ?), l'invention de techniques imposées par la nécessité intérieure, [...] l'ignorance dans laquelle se trouve le créateur de ce qu'il cherche véritablement et que le temps du travail dévoile pas à pas, l'enjeu vital de l'acte créateur [...].¹³⁰

Par transfert, la toponymie des poèmes, qui privilégie de vastes étendues propices à une traversée initiatique – le désert, avec en écho la neige qui uniformise la terre comme un désert blanc¹³¹, ainsi que les steppes mongoles –, font de l'écriture un lieu où se vit une perte de repères, comme une zone de risque et d'épreuve. La poétique énigmatique de l'écrivain, fondée sur des associations improbables à partir d'une attention aux affects suscités, s'assimile de la sorte à une forme d'errance verbale. Pour Régis Lefort, « le poète se fait voyant au terme d'un parcours aveugle, guidé par l'écriture et puisant dans la matière de la langue », dès lors que les « mots apparaissent dans l'acte, précèdent la pensée qui ne peut que se reconnaître, enfin le poème advient »¹³². De ce point de vue, on retrouve les préceptes du *zen* et de la pensée taoïste qui ont tous deux marqué la pensée de l'auteur¹³³. Ces spiritualités invitent à vivre une forme de dépouillement intérieur par le biais d'une errance physique, comme mise en condition d'une errance mentale nécessaire pour se déprendre de ses certitudes illusives. À cet égard, Régis Lefort met en lumière que, significativement, la section « Chine intérieure » du recueil éponyme « retrace les éléments de la traversée du labyrinthe : entrer, s'enfoncer, se perdre, se trouver »¹³⁴.

La valorisation du nomadisme éclaire le détachement de l'auteur à l'égard des idéologies. Choisir de vivre l'espace sur le mode d'un cheminement dont le but échappe ultimement au sujet revient à faire de l'errance son propre but – de même que la « Voie » chez les Orientaux constitue son propre but –, telle qu'elle devient la source d'une connaissance singulière qui se dévoile progressivement. Cela éclaire également la préférence axiologique d'Henry Bauchau pour la question plutôt que la réponse, afin de maintenir sa pensée dans une dynamique perpétuelle. Pour Géraldine Henry, « le juriste au discours univoque fait place à l'écrivain soucieux de

¹²⁹ Kenji TOKITSU, *Budô. Le ki et le sens du combat*, op. cit., p. 67.

¹³⁰ Joëlle CAULLIER, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », art. cit., pp. 38-39.

¹³¹ « Le désert est en définitive, chez Henry Bauchau, une image contradictoire, porteuse d'une densité particulière de communion avec les puissances de mort et de vie, significative de la perte des repères extérieurs et de la découverte de points d'équilibre intérieurs », Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'écriture du désert chez Henry Bauchau », art. cit., p. 112.

¹³² Régis LEFORT, « Résistance, espérance, errance dans l'écriture », art. cit., p. 92.

¹³³ On peut noter que l'écrivain a lu, entre autres, les ouvrages suivants, conservés au Fonds Henry Bauchau de l'Université catholique de Louvain : *Essais sur le bouddhisme zen* de Daisetz Teitaro Suzuki, *Dialogue avec la gravité* d'Ushio Amagetsu, *Han-Fei-Tse ou le tao du prince*, *Les fleurs du vide. Anthologie du bouddhisme Sôtô Zen*, *Les pères du système taoïste* de Léon Wiegner, *Un sage est sans idée* de François Jullien.

¹³⁴ Régis LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., pp. 328-329.

ne pas clôturer le sens » et l'instance narrative, « polyphonique, renonce désormais à toute affirmation univoque »¹³⁵. Comme le formule Myriam Watthee-Delmotte :

La cohérence de [son] parcours se comprend comme une inversion du paradigme qui va de la valorisation de la maîtrise du savoir à celle du lâcher-prise, et exploite les différents ressorts d'une poétique du non-savoir élaborée en refus d'héritage.¹³⁶

On peut noter l'influence de la psychanalyse, qui a déconstruit pour l'écrivain la figure du héros dont l'autorité est fondée sur l'érudition ou la loi¹³⁷. Cela apparaît dans la valorisation des données oniriques pour élaborer les poèmes, comme une forme de connaissance non conceptualisable et soumis possiblement à une infinité d'interprétations. Ce rapport au rêve dessine une inversion du rapport au savoir que conçoit la pensée occidentale, en tant qu'il coïncide non avec la voie active – comme saisie du monde – mais avec la voie passive :

La connaissance n'est plus le propre du poète, qui s'en trouve dépossédé, ce qui fait advenir une forme de ravissement du sujet où il se perd lui-même, et où s'efface l'intelligibilité des choses devant leur sensibilité. Le « je » devient ainsi un principe transpersonnel : il permet d'accéder à un degré d'être supérieur non conceptualisable, intuitif.¹³⁸

Également, on retrouve tant l'influence de la mystique chrétienne¹³⁹ que celle de la tradition extrême-orientale, en particulier dans le recueil *La Chine intérieure* qui façonne une posture d'humilité et d'ignorance à partir d'une poétique « qui est aussi une éthique de dessaisissement et de retrait »¹⁴⁰. Comme le pose le sujet lyrique lui-même : « [j]e ne sais presque plus, je ne sais presque rien / [...] L'ignorance d'amour écrit ce qu'elle ignore »¹⁴¹ ; thématique que l'on retrouve significativement dans « Mandala pour un poème » : « [i]gnorance / existence »¹⁴². En particulier, les steppes mongoles représentent le *topos* d'une épreuve qui conduit à expérimenter « la démesure, le présent, l'errance, l'intégration au cosmos, qui sont autant de morts symboliques à l'*ego* et à l'Histoire »¹⁴³. On peut voir également la constitution d'une posture proche des maîtres chinois et japonais qui se maintiennent dans un rapport de distanciation à l'égard des discours théoriques, afin de préférer un rapport intuitif à leur art¹⁴⁴. Or, Bauchau inscrit en exergue à un article une citation d'Henri Michaux qui pose que ce n'est « ni une question de volonté, ni de bonne volonté. Poète n'est pas maître chez lui »¹⁴⁵.

De ce point de vue, l'écriture invite à vivre une forme de dépouillement symbolique. Si l'auteur n'est que le « locataire de la maison de l'écriture, quand [il est] chevauché par le roman ou disloqué par le poème »¹⁴⁶, de la

¹³⁵ Géraldine HENRY, « De la praxis à la poesis : un imaginaire en continuité », *art. cit.*, p. 40.

¹³⁶ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Henry Bauchau : en refus d'héritage, une poétique du non-savoir », *art. cit.*, p. 173.

¹³⁷ Voir Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « La guerre et le bris de la loi. La question de l'autorité chez Jouve et Bauchau », *art. cit.*, p. 24.

¹³⁸ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Henry Bauchau : en refus d'héritage, une poétique du non-savoir », *art. cit.*, p. 279.

¹³⁹ Bauchau cite cet aphorisme célèbre de saint Jean de la Croix : « [p]our aller où tu ne sais pas, va par où tu ne sais pas », « La sourde oreille où le rêve de Freud », in *Poésie complète*, p. 240.

¹⁴⁰ Béatrice BONHOMME, « La Chine intérieure de Pierre Jean Jouve et d'Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 253. On peut souligner l'importance de Pierre Jean Jouve à cet égard, comme intermédiaire essentiel dans l'élaboration de cette écriture syncrétique.

¹⁴¹ « Le pont Marie », in *Poésie complète*, p. 193.

¹⁴² « Mandala pour un poème », *ibid.*, p. 336.

¹⁴³ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'écriture du désert chez Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 107.

¹⁴⁴ Voir en particulier LAO-TSEU, *Tao-ti king* [1967], traduit du chinois par Liou KIA-HWAY, Paris, Gallimard, 2004, collection « Folio » ; Nobuyoshi TAMURA, *Aikido. Étiquette et transmission*, Aix-en-Provence, Les Éditions du Soleil Levant, 1991.

¹⁴⁵ *L'Écriture à l'écoute*, p. 147.

¹⁴⁶ « Le salut au soleil », in *Tentatives de louange*, p. 17.

même façon le lecteur devient le dépositaire d'une voix qui ne lui appartient pas et qui le convie à vivre une forme de déracinement par la poésie. L'importance des étendues désertiques, en tant que lieux « où les traces s'effacent », enseigne par ailleurs que l'être humain « n'est que poussière »¹⁴⁷. C'est pourquoi Olivier Ammour-Mayeur qualifie le travail scripturaire de Bauchau d'une « écriture des seuils », laquelle est vouée à ne détenir aucune certitude : « [n]e parvenant pas à se trouver un lieu d'ancrage, Bauchau, d'abord bien malgré lui, finit par se lancer dans une écriture du mouvant, non plus fixée en un lieu, mais qui se tiendrait toujours en lisière, dans le passage »¹⁴⁸. Elle s'appuie sur l'importance du blanc dans l'œuvre qui manifeste la volonté d'inscrire le silence au cœur du langage, comme retenue du sens pour laisser les poèmes ouverts à d'infinis possibles. À cet égard, on voit l'influence de la tradition poétique chinoise qui accorde au silence un sens propre :

Silencer signifie autant que *dire* en territoires sinisés, sans pour autant que ce silence cache quelque chose. Le silence vibre de sa propre expérience et propage, de la sorte, un savoir au-delà [*si*] de la parole et du savoir transmissible par la parole.¹⁴⁹

Pour reprendre l'analyse de Régis Lefort, on conçoit que l'œuvre recherche un délicat équilibre entre le sens et l'absurde¹⁵⁰, lié au refus de toute posture de savoir.

2) Rencontre de l'altérité

Il apparaît que les motifs de l'errance et du non-savoir constituent les fondements d'une heuristique constructive paradoxale. Ces éléments assimilent la rédaction d'Henry Bauchau à une quête, laquelle se trouve dynamisée par une attirance pour l'inconnu et une valorisation du mystère. Cette dimension fait de l'écriture une expérience où le sujet lyrique, symboliquement, fait l'épreuve d'un vide initiant à une transformation intérieure – vide matérialisé par les espaces désertiques dans les poèmes et par la présence du blanc¹⁵¹. De ce point de vue, l'écriture vise à fissurer l'*ego* du sujet lyrique : « [l']édifice erroné du moi, il t'a fallu bien des années pour sa déconstruction »¹⁵² ; « [d]épose / Dépose-toi, / fardeau / Fardeau du moi »¹⁵³.

À cet égard, l'écriture poétique emprunte différentes stratégies pour exprimer un effacement du sujet face au monde : tant le choix de tournures passives qui opèrent le renversement des rôles passif et actif entre sujet et objet (« [s]urvient que ne comprenant plus, je suis compris »¹⁵⁴), que les couples de gérondifs de la section « Liant déliant » du recueil *L'escalier bleu*, qui « traduisent l'importance de la dynamique d'une part (car cette forme exprime l'action en train de se faire) et la minimisation de l'Ego d'autre part (puisqu'aucun pronom personnel ne

¹⁴⁷ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'écriture du désert chez Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 107.

¹⁴⁸ Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 151.

¹⁵⁰ « Peut-être résistance et espérance sont-elles le sens et l'absurde dont parle Henry Bauchau, un sens résistant comme le langage est résistant, et un absurde dont la texture serait mêlée d'espérance, incertain mais volontaire, et de lumière patente », Régis LEFORT, « Résistance, espérance, errance dans l'écriture », *art. cit.*, p. 91.

¹⁵¹ Cf. *supra*, pp. 47-49.

¹⁵² « La sourde oreille ou le rêve de Freud », in *Poésie complète*, p. 241.

¹⁵³ « Mandala pour un poème », *ibid.*, p. 336.

¹⁵⁴ « Géologie », *ibid.*, p. 19.

décline ce temps verbal) »¹⁵⁵. Les oxymores dans les poèmes révèlent l'influence tant de la pensée mystique chrétienne, avec les formules de Nicolas de Cues, que la tradition du bouddhisme *zen* japonais avec les *kōan*¹⁵⁶ – ces formules alogiques qui visent à court-circuiter la rationalité pour atteindre au *satori*¹⁵⁷ – ainsi qu'invitent à le considérer les vers : « [c]riant ne criant plus / la bouche enfoncée dans la nuit / ils roulent sur l'oreiller impossible du temps / et c'est le temps qui les nourrit »¹⁵⁸ ; « [t]u es le lieu, le point presque éclairé d'un dialogue obscur où tu sembles parler tout seul, et pourtant je suis écouté. / Jamais nous ne sommes en présence, car comment serais-je présent »¹⁵⁹ ; « [s]ubtile d'un songe brûlure / Et larme où l'on voit soupirer / Le temps qui fera flamboyer / La flexible et sombre ramure »¹⁶⁰. On remarque à cet égard une proximité entre la démarche de Bauchau et celle de Pierre Jean Jouve, en ce que tous deux s'efforcent d'aller « vers plus de “clarté” [...], vers la nudité »¹⁶¹. Béatrice Bonhomme montre que le recueil *La Chine intérieure* révèle une « esthétique du retrait »¹⁶², en écho à la phrase de Simone Weil que Bauchau met en exergue : « la Création... n'a pas consisté à s'étendre mais à se retirer »¹⁶³. Le lecteur se trouve face à la constitution paradoxale d'une écriture qui, « à mesure qu'elle formul[e] le désir, l'aboli[t], [dissout] son objet »¹⁶⁴ : « [j]e regarde le sel, je regarde le gel, je ne regarde rien »¹⁶⁵. Dans cet esprit, l'analyse de Geneviève Henrot-Sostero montre que le travail du poète touche à un effort de façonnement intérieur :

Creuser la terre (écriture-labour), creuser la pierre (écriture-sculpture), creuser le divin (écriture-prière)
expriment en termes d'activité ce à quoi mène le temps des séances psychanalytiques : « Tu n'as rien creusé que
toi-même » (*La Sourde Oreille* I).¹⁶⁶

La dissolution progressive de l'*ego* constitue une condition importante de la création chez Bauchau, dans la mesure où elle s'articule à un lâcher-prise à l'égard des tensions du Moi. Selon Catherine Mayaux, l'écrivain témoigne soit « de l'abandon, de l'échec ou de la perte du poème », soit inversement « de son aboutissement involontaire »¹⁶⁷, tel que l'achèvement du texte échappe, pour une part, à sa maîtrise consciente. Plus profondément, cela concerne l'*ouverture* du sujet, au sens où la déconstruction de « l'édifice erroné du moi » signifie la possibilité d'accueillir d'autres choses capables d'enrichir l'intériorité – soit la capacité à faire l'expérience de l'altérité. Chez Henry Bauchau, cette expérience touche en premier lieu à l'Inconscient, lequel représente un inconnaissable que la psychanalyse a intégré au cœur de la psyché – faisant de l'individu sa propre

¹⁵⁵ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « La poésie d'Henry Bauchau : pour une poétique du mouvement », *art. cit.*, p. 454.

¹⁵⁶ Voir le rapprochement qu'opère Gabriel Marian dans son article : « Mystique du corps : cinq poèmes d'Henry Bauchau », in *Francofonie. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n°42 : Henry Bauchau. *Voix et vocation de l'écriture*, *op. cit.*, pp. 27-36.

¹⁵⁷ Voir l'analyse des *kōan* développée par Daisetz Teitaro Suzuki dans son ouvrage : *Essais sur le Bouddhisme Zen* [1934], traduit du japonais par René DAUMAL, quatrième volume, Paris-Neuchâtel, Adrien-Maisonneuve/Delachaux et Niestlé, 1946, collection « Bouddhisme et Jaïnisme ». On peut souligner que ce livre, ainsi que l'anthologie réalisée par Éric Rommeluère (*Les fleurs du vide. Anthologie du bouddhisme Sōtō Zen*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1995, collection « Les Écritures Sacrées »), font partie de la bibliothèque de l'écrivain, déposée au Fonds Henry Bauchau de l'Université catholique de Louvain.

¹⁵⁸ « Vivant ne vivant plus », in *Poésie complète*, p. 92.

¹⁵⁹ « La grande Troménie », *ibid.*, p. 249.

¹⁶⁰ « La sculpture », *ibid.*, p. 262.

¹⁶¹ Béatrice BONHOMME, « La Chine intérieure de Pierre Jean Jouve et d'Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 248.

¹⁶² *Ibid.*, p. 247.

¹⁶³ Cette phrase est citée en exergue de la section éponyme du recueil « La Chine intérieure » – voir *Poésie complète*, p. 169.

¹⁶⁴ Béatrice BONHOMME, « La Chine intérieure de Pierre Jean Jouve et d'Henry Bauchau », *art. cit.*, pp. 248-249.

¹⁶⁵ « Écrit pour le ciel », in *Poésie complète*, p. 179.

¹⁶⁶ Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁷ Catherine MAYAUX, « La dictature du poème, ou le poème, cet inconnu. L'expérience poétique chez Henry Bauchau d'après ses journaux », *art. cit.*, p. 206.

énigme. Le poète « a la conviction de l'existence d'une force inconnaissable et désirable présente en toute vie. Une conviction sans nul doute liée à la notion freudienne d'Inconscient »¹⁶⁸ dont il affirme qu'il est « le héros de notre époque »¹⁶⁹. L'attention aux rêves nocturnes, qui constituent un matériau d'inspiration important, représente une voie d'accès à l'altérité que l'on porte en soi.

Toutefois, si le rêve préside à l'inspiration des textes, il serait réducteur d'identifier le scripteur au réceptacle désincarné d'une parole onirique – d'autant que donner une place essentielle au corps constitue « un des enjeux de la lutte qu'Henry Bauchau mène pour que la création poétique prenne forme »¹⁷⁰. L'écrivain considère en effet le corps comme une dimension mystérieuse de l'être, en ce qu'elle résiste à la connaissance – jusqu'à représenter une autre forme d'altérité. Cela fait écho à la tension irréductible que souligne Michel Henry entre la « chair » et le « corps » : si le sujet coïncide avec le fait d'être *chair*, en sorte que la « chair » constitue la condition de possibilité de l'expérience du « corps », en contrepartie le « corps » demeure une « matière aveugle, opaque, inerte »¹⁷¹. Cela correspond à une scission sur le plan perceptif que le philosophe décrit comme une « duplicité » phénoménologique : le « corps est en effet une réalité double, se manifestant de l'extérieur, dans le hors de soi du monde, intérieurement vécue par nous d'autre part, dans l'auto-révélation pathétique de la Vie »¹⁷². On comprend pourquoi « la conquête corporelle du poète ne se fait pas sans obstacle et sans difficulté et n'est pas sans rappeler les angoisses de Bauchau par rapport à la création »¹⁷³.

Cela vient par ailleurs étayer l'idée d'Eugen Herrigel selon laquelle le corps détient, de façon cachée, une force mystérieuse que les Japonais désignent par le terme de « *ki* », laquelle confère, à partir d'une utilisation spécifique du corps, une puissance surhumaine¹⁷⁴. Cette dimension fascinante, assimilable à l'énergie vitale de l'être, est comprise par le poète belge comme une force qui fait pendant à l'Inconscient psychique :

Je suis tout à fait d'accord [...] qu'il y a toujours le danger d'une séparation propre à la civilisation occidentale entre l'esprit et le corps, et sur la nécessité d'interroger plus le corps. [...] Il est possible [...] que cet invisible du corps, qui est loin d'être reconnu, est un [*sic*] équilibre avec l'inconscient. Cela mériterait d'être approfondi.¹⁷⁵

Cette conception du corps rejoint l'approche psychanalytique de Didier Anzieu qui met en avant la connexion profonde existant entre l'Inconscient et le corps, dans la mesure où l'on s'accorde à reconnaître que l'Inconscient est une réalité « [v]ivante, car articulée au corps, réel et imaginaire, à ses pulsions, à ses fonctions, aux représentations d'abord sensorimotrices et secondairement verbales que s'en font certaines parties de l'appareil

¹⁶⁸ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « En filigrane de l'œuvre d'Henry Bauchau : le motif du Graal », *art. cit.*, p. 73.

¹⁶⁹ *Journal d'Antigone (1989-1997)*, p. 120.

¹⁷⁰ Marianne FROYE, « Du corps du poète au corps poétique dans *Heureux les déliants* », *art. cit.*, p. 112.

¹⁷¹ « Car notre chair n'est rien d'autre que *cela qui, s'éprouvant, se souffrant, se subissant et se supportant soi-même et ainsi jouissant de soi selon des impressions toujours renaissantes*, se trouve, pour cette raison, susceptible de sentir le *corps* qui lui est extérieur, de le toucher aussi bien que d'être touché par lui. Cela donc dont le corps extérieur, le corps inerte de l'univers matériel, est par principe incapable », Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, *op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁷² *ibid.*, p. 216.

¹⁷³ Marianne FROYE, « Du corps du poète au corps poétique dans *Heureux les déliants* », *art. cit.*, p. 113.

¹⁷⁴ Il est intéressant de noter que l'expérience du *ki* n'est possible que par un travail d'effacement de l'*ego* : « [c]ette sensation s'intensifie en repoussant à l'arrière-plan la conscience de soi spéculative dans la mesure où la personne tend à estomper son moi devant ce qui l'entoure. Si l'*ego* se renforce, cette sensation diminue », Kenji TOKITSU, *Budô. Le ki et le sens du combat*, *op. cit.*, p. 40. Voir également : Koichi TOHEI, *Le livre du Ki. L'Unification de l'Esprit et du Corps dans la vie quotidienne* [1980], traduit de l'anglais par Bernard DUBANT, Paris Guy Trédaniel Éditeur, 2003.

¹⁷⁵ Mail personnel d'Henry Bauchau du 16 juin 2009.

psychique »¹⁷⁶. De ce point de vue, si l'esprit est un « discours qui prend pour objet apparent le langage », celui-ci « parle en fait du corps »¹⁷⁷ :

Ce discours [...] ramène les interlocuteurs à l'origine de tout discours, à l'assignation à résidence de la psyché, qui se veut « pure », dans un corps localisé, individué, marqué par la contingence d'être né et par la nécessité d'avoir à périr. [...] Il joue du code et il s'en joue, pour en vérité [...] parler à partir du corps et de ses lieux, et pour parler du corps comme objet inévitable – et inexplicable – de tout discours.¹⁷⁸

Cela éclaire l'intérêt pour Bauchau d'explorer le dessin, la peinture, la sculpture – ne fût-ce que momentanément. Il s'agit, à travers ces formes d'expression d'ordre manuel, de donner un langage au corps s'inscrivant dans l'épreuve charnelle de la matière. Comme le souligne Myriam Watthee-Delmotte, « les arts plastiques ont une mission de révélation : ils permettent l'émergence de ce à quoi ne peut accéder le langage verbal et qui doit passer par la matière »¹⁷⁹, c'est-à-dire une vérité ancrée dans le corporel. Entre autres, pour Régis Lefort, le vœu de l'écrivain d'une écriture « aussi corporelle que possible »¹⁸⁰ passe par l'inscription de la danse, en ce sens qu'écrire la danse « serait mettre en abyme le processus de création » : elle permet de « matérialiser le processus de métamorphose permanente de l'écriture par "le processus de métamorphose du corps en mouvement" »¹⁸¹.

En dernier lieu, à l'altérité de l'Inconscient et du corps vient se joindre le surgissement d'un double de soi féminin, au sens où l'écriture, pour le poète, révèle une initiation à la part féminine de soi. Bien que la rédaction se révèle, en tant que quête, « manifestation virile » et « forme de puissance retrouvée »¹⁸², la présence des femmes dans l'œuvre s'accroît progressivement jusqu'à devenir omniprésente, avec des figures clefs comme Antigone, Diotime, Mérence et la Sibylle, qui viennent inverser la polarité masculin/féminin¹⁸³ :

Rêvant d'un modèle étranger (le guerrier), mais possédé par une étrangère (« cette femme en moi »), Henry Bauchau a peu à peu découvert la part féminine de son être. [...] Il ne s'agissait pas moins que de reconnaître, par-delà la féminité étouffée de l'homme, celle de l'écriture et de l'imagination [...].¹⁸⁴

Cette part féminine se révèle essentielle parce qu'elle donne accès à une autre forme d'efficacité qui ne réside pas dans la mise en œuvre de la violence, mais dans ce que l'auteur nomme dans le roman *Le Boulevard périphérique* une « force calme »¹⁸⁵ qu'il associe préférentiellement aux femmes¹⁸⁶.

¹⁷⁶ Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, collection « Connaissance de l'Inconscient », p. 11.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 359.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 359-360.

¹⁷⁹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Henry Bauchau : en refus d'héritage, une poétique du non-savoir », *art. cit.*, p. 283.

¹⁸⁰ *L'Écriture à l'écoute*, p. 41.

¹⁸¹ Régis LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 309. Henry Bauchau écrit par ailleurs que : « [l]a danse m'a toujours fasciné. [...] C'est avec les mots que j'ai pu m'approcher plus près de la danse », *Jour après Jour. Journal d'Œdipe sur la route (1983-1989)*, p. 30.

¹⁸² Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « En filigrane de l'œuvre d'Henry Bauchau : le motif du Graal », *art. cit.*, p. 71.

¹⁸³ « La suite chronologique des livres de poésie, de 1950 à 1995, a également laissé voir que le rôle masculin, prédominant dans les premières publications, se raréfie peu à peu au profit du rôle féminin », Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹⁸⁵ *Le Boulevard périphérique*, p. 182.

¹⁸⁶ On peut souligner que cette force fait écho au savoir-faire auquel débouche la pratique de l'Aïkido, dès lors que son enseignement vise à dépasser les contingences physiques et à inverser les rapports dissymétriques de force par la modification de l'utilisation usuelle du corps.

3) Fusionner avec le monde

Les différentes figures de l'altérité qui traversent l'œuvre d'Henry Bauchau révèlent la capacité du sujet lyrique à expérimenter une pluralisation de soi, c'est-à-dire un enrichissement de l'identité par l'acceptation de faces de la personnalité parfois insoupçonnées. Leur inscription invite à considérer l'œuvre sous l'angle de « l'hospitalité littéraire », comme « recueil de soi ou des autres »¹⁸⁷. Si les écrivains se révèlent mandataires d'eux-mêmes, en tant que toute rédaction est en puissance écriture de soi, celle-ci « présente un visage à double face dont aucune ne l'emporte sur l'autre »¹⁸⁸ :

À la fois miroir de soi se renvoyant sa propre image d'elle-même, à la fois espace d'ouverture acceptant l'autre dans ses différences, l'écriture de soi joue sans cesse sur cette ambiguïté, mais il faut accepter cette opposition que l'on retrouve implicitement dans l'acte d'écriture.¹⁸⁹

La notion d'« hospitalité » rejoint la perspective de Marianne Froye, pour qui « [l]a renaissance d'Henry Bauchau grâce à l'écriture passe comme pour nombre de ses contemporains par l'altérité »¹⁹⁰. Cette approche éclaire l'enjeu de passer par la Chine, « choisie précisément parce que très distante et presque inaccessible », d'autant qu'elle constitue, pour Catherine Mayaux, une matière poétique qui favorise l'expression « épique des combats qui se livrent dans son for intérieur, selon un processus de détour (et détournement) »¹⁹¹.

Cette disponibilité à accueillir l'altérité, tant en soi qu'extérieure, élabore un *ethos* de sagesse qui, s'il rejoint les mystiques chrétiens¹⁹², semble s'inspirer également, de façon frappante, des maîtres extrême-orientaux¹⁹³ – l'un et l'autre modèle exprimant un rapport retrouvé, complémentaire, à l'intériorité. En particulier, l'auteur rejoint la dimension spirituelle attachée aux arts martiaux – bien qu'il n'établisse aucun lien permettant de fonder un tel rapprochement – dès lors que la volonté de vaincre qui sous-tend l'enseignement des techniques guerrières conduit paradoxalement à découvrir « qu'en combat cette volonté de dominer ne peut se réaliser qu'en s'effaçant »¹⁹⁴. C'est ce que décrit le *sumikiri*, qui offre un éclairage sur la portée symbolique des mouvements martiaux. Il s'agit d'une notion ésotérique représentée par l'imbrication ou la disposition linéaire d'un triangle, d'un cercle et d'un carré, signifiant littéralement « couper les angles à un carré »¹⁹⁵. Cette figure désigne les étapes de la transformation d'une dualité initiale (le triangle qui manifeste l'individualité dans son opposition au monde, à l'autre) en un moment de fusion du sujet avec l'altérité (le cercle qui signifie l'infini, c'est-à-dire la non différenciation entre moi et l'autre), pour aboutir à une situation d'équilibre (le carré symbolisant la terre, la

¹⁸⁷ L'expression est empruntée à Alain Milon dans son article : « Réflexions autour de l'écriture du soi : le refus du psychologisme », in Jean LECLERCQ et Nicolas MONSEU (textes réunis par), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, op. cit., p. 77.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 82.

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ Marianne FROYE, « Du corps du poète au corps poétique dans *Heureux les déliants* », art. cit., p. 112.

¹⁹¹ Catherine MAYAUX, « Habiter la Chine en poète selon Henry Bauchau », art. cit., p. 263.

¹⁹² « Comme l'expérience mystique, l'inspiration poétique demande aussi à l'écrivain d'entrer dans une position d'esprit détachée de l'*ego*, non narcissique mais réceptrice », Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Henry Bauchau : poésie et prière », art. cit., p. 225.

¹⁹³ « La philosophie Zen voit dans cette capitulation du *moi* personnel, donc limité, une condition nécessaire pour arriver à l'illumination (*satori*) », Gabriel MARIAN, « Mystique du corps : cinq poèmes d'Henry Bauchau », art. cit., p. 32.

¹⁹⁴ « Si l'on cherche à agir spontanément et justement, il faut libérer l'esprit des entraves de la conscience ; de là provient l'enseignement de l'esprit vide », Kenji TOKITSU, *Budô. Le ki et le sens du combat*, op. cit., pp. 65-67.

¹⁹⁵ Voir Jean Daniel CAUHÉPÉ et Anne KUANG, *La métamorphose de la violence par l'Aïkido du Sumikiri*, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 1998. On peut noter que certains dessins d'Henry Bauchau s'apparentent à ce motif non figuratif.

stabilité). De façon comparable, le travail scripturaire de Bauchau correspond, pour une part importante, à l'effort d'une fusion avec le monde, qu'il traduit lui-même par le fait de « s'identifier », pour sortir de la dualité entre soi et le monde et aboutir au poème momentanément achevé :

[...] j'essaie de faire ce que je crois qu'ont fait les poètes et surtout les peintres chinois et japonais, c'est-à-dire de devenir l'autre. Par exemple, ici, j'ai été frappé par une touffe de chardons bleus, j'ai écrit un poème, j'essaie d'être ce chardon bleu. [...] Moi, ma méthode est plutôt de chercher à m'identifier. Là je me rapproche assez bien de la pensée extrême-orientale.¹⁹⁶

Cela apparaît surtout dans les poèmes « Fenêtres », lesquels constituent une tentative d'allier la forme au contenu pour créer un effet de transparence qui donne à contempler la fulgurance d'une vision¹⁹⁷.

L'acte d'identification que l'écrivain opère rejoint le principe de *musubi*¹⁹⁸, au fondement de l'efficacité des techniques d'Aïkido, et que l'on peut traduire par le fait de « fusionner » avec le corps de l'adversaire. Ce principe n'est concevable qu'à partir du moment où le corps est compris moins comme une structure organique composée d'articulations, de muscles et d'organes, que comme un corps énergétique¹⁹⁹. Il permet de transmettre sans écart entre soi et l'autre les techniques, grâce à une connexion singulière entre les corps. C'est en ce sens que l'écriture bauchalienne rejoint la pratique de l'Aïkido, dès lors que ce qui est en jeu dans le retrait du Moi concerne le fait d'entrer dans une disponibilité maximale à l'autre – un « autre » que l'on peut entendre dans une acception élargie. En outre, le choix d'explorer des rapports poétiques inédits entre les mots manifeste que le langage devient plus qu'un outil conceptuel pour l'écrivain : un « matériau d'exploration de la sensibilité »²⁰⁰, à l'image des techniques martiales d'Aïkido – dès lors qu'elles initient à ressentir aussi finement que possible ce qui se joue corporellement dans chaque mouvement et à pressentir intuitivement toute menace.

À la différence des *budo* qui se consacrent à la gestion de la figure menaçante d'autrui, Henry Bauchau tente préférentiellement d'entrer en communion avec son environnement. Toutefois, la capacité à « fusionner » avec l'autrui dans l'un et l'autre cas fait rejoindre « le flux de la nature », en ce sens que le poète – comme l'artiste martial – « réintègre l'ordre du monde, ce qui est proche de la philosophie du Tao »²⁰¹. En ce qui concerne la création littéraire, François Jullien souligne qu'à l'encontre de la tradition occidentale où l'œuvre rivalise avec la nature, dans la tradition chinoise celle-ci « s'écrit toujours sur fond cosmologique, dans la plénitude d'un tracé emblématique participant de la figuration infinie des choses, en un geste de relation originelle à la nature – comme être au monde »²⁰². En écho à cela, le travail d'édification intérieure de l'écrivain

¹⁹⁶ Henry BAUCHAU, « Entretien avec Pascal Goffaux », *art. cit.*, p. 17. Cela fait écho aux propos d'Olivier Ammour-Mayeur qui montre que, pour Bauchau, « à l'instar des artistes asiatiques, voir, au sens fort du terme, le "Fuji divin" c'est l'intérioriser avant toute tentative de compréhension, voire de restitution de celui-ci. Pour agir et/ou créer, il faut intérioriser ce qui est à créer », Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 218.

¹⁹⁷ Henry Bauchau explique à ce propos que « c'est l'identification que j'ai tentée dans ces poèmes », « Entretien inédit avec Régis Lefort », in Régis LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 365. Voir également l'analyse de Régis Lefort dans son article : « Henry Bauchau et l'habitation poétique. Habiter en déclivité », in Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, *op. cit.*, pp. 49-62.

¹⁹⁸ Nous tenons à remercier Léo Tamaki pour nous avoir sensibilisé et initié à cet aspect mystérieux des techniques d'Aïkido.

¹⁹⁹ Voir à propos des différents « corps » possibles en fonction des filtres culturels : David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité* [1990], Paris, Presses universitaires de France, 2008, collection « Quadrige/Essais débats ».

²⁰⁰ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'imaginaire de l'Orient chez Henry Bauchau : un espace transitionnel ? », *art. cit.*, p. 845.

²⁰¹ Régis LEFORT, « Le silence et/ou le pouvoir d'une parole absente », in *Nu(e)*, n°35 : *Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 226.

²⁰² François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, *op. cit.*, p. 55.

passé, entre autres, par une « forme de soumission aux espaces naturels, extérieurs »²⁰³. Ainsi se donne à lire une structure croisée où l'extériorité et l'intériorité sont prises dans un rapport d'inversion : « plus on cherche à posséder l'espace extérieur, plus on se voit intérieurement anéanti ; plus on s'y subordonne, plus l'identité intérieure se raffermirait »²⁰⁴. Si cela apparaît de manière visible pour les figures de conquérants qui traversent l'ensemble de l'œuvre, cela concerne également le poète lui-même, lequel avoue être menacé par la « tentation de l'image »²⁰⁵ ; c'est-à-dire le risque de posséder illusoirement la nature dans la matière du poème et, en survalorisant le pouvoir du langage, le risque également de désinvestir la dimension corporelle de son être-au-monde.

De ce point de vue, l'épanouissement du sujet lyrique passe par un rapport de communion à l'environnement naturel. Cela se traduit par une série d'associations en chiasmes qui élaborent une porosité poétique annulant l'écart entre le sujet et le monde. En premier lieu, on peut repérer un processus d'analogie entre la matière du monde – le paysage des poèmes – et le corps du scripteur :

En effet, avoir un corps signifie faire partie du monde, avoir une présence avérée dans le monde, ce qui amène le poète à opérer un double transfert du corps sur le paysage et du paysage sur le corps comme dans « Célébration ». [...] La matière corporelle du poète se confronte à la matière du monde. [...] La matière du monde précise le sentiment de corporalité du poète.²⁰⁶

Cela rejoint l'analyse de Geneviève Henrot-Sostero qui montre, d'une part, que l'« anatomie humaine ajuste ses courbes et ses membres aux linéaments du paysage, pour en faire l'écran gratifiant de ses projections intérieures »²⁰⁷ (« [l]e corps est entouré par des chemins de terre / L'esprit est soulevé par des puissances d'arbres »²⁰⁸ ; « [l]'image de ton corps en lumière sauvage / [...] une terre nouvelle toujours ensemencée »²⁰⁹) ; d'autre part, que le corps « lègue ainsi au paysage son propre défaut d'unité, de cohésion, dans une vision morcelée de l'espace investi »²¹⁰ (« [d]élie nos mains d'images / Avec tes mains de terre »²¹¹ ; « [t]oi, l'ignorant du savoir de la main / Va te réchauffer dans les paumes / De ce pays d'ardoise où le cœur est gardé »²¹²).

Également, on peut repérer un autre processus analogique qui concerne l'écriture et le monde. Comme le montre Jean Leclercq, la nature possède chez Bauchau sa « propre écriture et est elle-même une mise en écriture »²¹³ : « [q]ui avait composé ce jardin comme un livre / Avec ses marges d'ombre et son écriture de

²⁰³ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 40.

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ *La Grande muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965)*, p. 389. Cette expression se révèle proche des termes qu'emploie Yves Bonnefoy pour manifester sa suspicion à l'égard de l'image.

²⁰⁶ Marianne FROYE, « Du corps du poète au corps poétique dans *Heureux les déliants* », art. cit., p. 114.

²⁰⁷ « La maison, la ville, l'abbaye, la vallée donnent ainsi à voir un corps dont les gestes d'accueil dégagent une chaleur maternante : la demeure de l'enfance, avec ses matières vivantes enveloppe l'enfant de ses "bras" comme elle se love elle-même "entre les bras du vert profond" », Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit., p. 127.

²⁰⁸ « Les paumes », in *Poésie complète*, p. 161.

²⁰⁹ « Invention », *ibid.*, p. 167.

²¹⁰ « [...] des morceaux de corps projettent leur ombre sur des morceaux de maison, de ville, d'abbaye, de vallée, de forêt, les uns n'exhibant que leur taille, les autres que leurs bras, leur échine ou leur joue », Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit., p. 128.

²¹¹ « Les mains limpides », in *Poésie complète*, p. 160.

²¹² « Les paumes », *ibid.*, p. 161.

²¹³ Jean LECLERCQ, « Du poème qui n'est pas de ce monde », art. cit., p. 31. Cela fait par ailleurs écho à la vision de Christian Dotremont qui s'inspire d'une écriture de la nature dans la mise au point des logogrammes.

plante »²¹⁴. Ce procédé réduit imaginativement l'écart entre le contenu des poèmes et l'écriture elle-même ; dès lors, l'importance de la nature renvoie à la nécessité d'en déchiffrer les signes dans la mesure où ses différents éléments constituent une « parole du monde »²¹⁵ dont peut procéder le poème lui-même.

À travers ce rapport fusionnel à la nature, Henry Bauchau n'est pas loin de vivre une expérience de type mystique²¹⁶, comme l'analyse Jean Leclercq – ce qui le rapproche indistinctement tant des mystiques chrétiens qui l'inspirent (saint Jean de la Croix, sainte Thérèse d'Avila) que de la figure mystique du fondateur de l'Aïkido. Le fait est que l'œuvre déploie un imaginaire syncrétique : elle se fait le lieu d'un amalgame de traditions philosophiques issues tant de l'Occident que de l'Orient. Ses textes offrent dès lors la possibilité de repérer une proximité sur le plan de la sensibilité entre l'auteur et les maîtres d'arts martiaux, bien qu'il n'en ait pratiqué aucun. En particulier, l'expression poétique de la nature trahit un sentiment de type « océanique, voire d'une épreuve cosmique »²¹⁷ qui rejoint les propos de Maître Ueshiba affirmant se sentir connecté au *ki* de l'univers – ce qu'il évoque soit sous forme poétique²¹⁸, soit de façon plus théorique²¹⁹. Il apparaît ainsi que l'œuvre bauchalienne rejoint en profondeur, de façon non nécessairement conscientisée, l'enseignement de l'Aïkido. Tous deux débouchent sur une initiation comparable en ouvrant à un même accroissement de la sensibilité au monde et à l'autre. Le travail du poète met au jour un dénominateur commun entre son écriture et la pratique martiale, par devers leurs différences : celui de conduire, selon leurs voies propres, à une expérience spirituelle similaire.

III Langage poétique et puissance de Vie

La capacité à s'ouvrir au monde de façon à l'accueillir pleinement en soi et à s'y identifier débouche sur l'enrichissement du sujet lyrique, puisqu'il s'imprègne de la sorte des forces et des tonalités affectives de son environnement : « [q]ue je connaisse enfin la libre efflorescence qui est, qui est là, qui est toi, / Ô silencieux, souterrain, souverain Seigneur des eaux, des plantes, des vivants / Et de la nourriture de tous »²²⁰. En regard de la structure chiasmatique qui sous-tend les poèmes entre écriture et nature, on comprend que, si « la terre, en particulier, laisse exhaler des sonorités, des tonalités, des visions, qui sont l'expression de son action, [...] si bien que l'on peut assurément parler d'une énergie naturelle qui émane de la terre »²²¹, cette vitalité organique s'inscrit dans la textualité. Un lien étroit s'établit entre l'immédiation à soi du sujet et le motif de la nature, puisqu'à

²¹⁴ « Jardin des plantes », in *Poésie complète*, p. 277.

²¹⁵ Jean LECLERCQ, « Du poème qui n'est pas de ce monde », *art. cit.*, p. 31.

²¹⁶ Henry Bauchau évoque lui-même le fait que « plusieurs personnages de mes livres ont connu des états d'extase et de bonheur mystique. Ces états, je les ai intériorisés et vécus d'une certaine façon. [...] J'ai donc connu des états mystiques à travers eux, c'est-à-dire à travers les mots. Rien de plus, rien de moins », *Journal d'Antigone (1989-1997)*, p. 322.

²¹⁷ Jean LECLERCQ, « Du poème qui n'est pas de ce monde », *art. cit.*, p. 30.

²¹⁸ « Debout entre ciel et terre / Lié à tous les êtres par le ki, / Mon esprit est prêt / À se faire l'écho de tous », poème de Morihei Ueshiba repris dans Kisshômaru UESHIBA, *L'Esprit de l'Aïkido*, *op. cit.*, p. 48.

²¹⁹ « Le *budô* m'a permis d'entraîner mon corps jusqu'à en connaître tous les secrets, mais il m'a surtout fait découvrir une vérité plus grande encore. En ouvrant ma conscience à la véritable nature de l'univers, le *budô* m'a fait comprendre que l'homme doit unir son corps et son esprit et le *ki* qui les lie pour être en harmonie avec l'activité de toute chose dans l'univers », citation de Morihei Ueshiba reprise dans Kisshômaru UESHIBA, *ibid.*, p. 31.

²²⁰ « Louange au déliant », in *Tentatives de louange*, p. 10.

²²¹ Jean LECLERCQ, « L'art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 102.

travers la « fusion » avec le monde, le sujet éprouve une vitalité qui, par symétrie, nourrit l'intériorité – faisant par exemple du printemps « le signe d'une "allégresse", d'une "renaissance", voire d'une "résurrection" »²²² :

La nature devient alors une force d'imprégnation et de constitution, précisément parce qu'elle est porteuse de tonalités émotionnelles, affectives et pathétiques. [...] C'est là que le poète éprouve la Vie, dans sa solitude parfaite et dans sa radicale auto-affection, c'est là qu'il se sent « comme racine dans la terre » et qu'il est « un être de nature dans la terre » [...].²²³

Dès lors, l'écriture apparaît comme une source de Vie, à la fois au sens d'un déploiement poétique qui évoque l'éclosion des plantes et au sens d'un épanouissement de l'être. Pour Jean Leclercq, c'est ainsi que la parole s'oriente vers la « pure épreuve de soi » et éclaire la manière dont l'écrivain passe sans cesse « de la mondanité expressive d'un corps objectif, dans son extériorité, aux modalités immanentes de la vie, celles du pathos de la chair et de l'affectivité »²²⁴ :

Là serait en gestation le savoir fondamental offert en partage par le poète, ce savoir qui oriente vers la nécessité de vivre dans une présence radicale à soi-même, pour percevoir et pour éprouver la plénitude de la vie, mais précisément en ceci qu'elle ne s'est pas donnée à elle-même et qu'elle se fait éprouver [...] par un sentiment d'envahissement, de pénétration, d'émergence ou, mieux encore, de naissance.²²⁵

La connexion profonde entre l'espace textuel et la nature permet de transférer aux signes les forces à l'œuvre dans la nature. La rédaction se révèle détenir en elle-même une puissance de Vie, laquelle se conçoit comme une fécondité du langage poétique.

1) Pouvoir auto-affectif du langage

Pour Michel Henry, le langage se conçoit comme une matière éminemment *auto-affective*, à la fois comme le pouvoir d'énoncer telle ou telle parole – lequel s'auto-révèle dans chaque énonciation –, et comme contenu que l'on se réapproprie intimement, que l'on fait vivre en soi à chaque lecture²²⁶. Chaque énonciation, en tant qu'expression originaire d'une « Parole de vie »²²⁷, implique de penser la performativité du langage comme agissant dans et en regard de l'affectivité de la personne – c'est-à-dire non comme ce qui peut « poser la réalité dont elle parle, astreinte donc à la trouver comme une existence mystérieuse qui la précède et ne lui doit rien »²²⁸, mais comme ce qui génère sans cesse la réalité affective qui est énoncée :

La parole de la vie génère pour autant qu'elle révèle à la façon de la vie – de la vie qui génère sa propre réalité en s'éprouvant soi-même dans le Soi en lequel elle s'autorévèle. Ainsi la Parole de la vie révèle-t-elle à la fois la

²²² *Idem.*

²²³ Jean LECLERCQ, « Du poème qui n'est pas de ce monde », *art. cit.*, p. 31.

²²⁴ *Ibid.*, p. 37.

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ Voir à ce sujet les articles de Michel Henry sur le langage dans : *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du politique*, *op. cit.*

²²⁷ Cf. *supra*, pp. 87-88.

²²⁸ Michel HENRY, « Phénoménologie matérielle et langage (ou pathos et langage) », *art. cit.*, p. 336.

réalité de la vie et le Soi sans lequel aucune vie n'est vivante. En cette double révélation consiste l'impensé de notre condition phénoménologique ultime, celle d'être des vivants dans la vie.²²⁹

C'est ce qui fait du langage poétique contemporain, qui joue sur des associations improbables, une véritable « matière-émotion »²³⁰.

Par extension, l'effort du poète d'atteindre un langage antéprédicatif, valorisant l'affect et le symbolique à l'encontre du cognitif, offre de considérer une parenté intellectuelle entre l'œuvre et la pensée de Michel Henry – bien qu'ils ne se soient lus l'un l'autre²³¹. Tous deux témoignent d'une même sensibilité exprimée sur des plans différents, pour l'un la création littéraire et pour le second la phénoménologie. Plus précisément, la pensée de Michel Henry entre en résonance avec la poétique bauchalienne et éclaire des intuitions semblables, explorées différemment. De façon significative, l'écrivain thérapeute évoque en ces termes une vision similaire à celle du philosophe concernant l'être-en-vie :

La vie nous ne savons pas exactement ce que c'est, mais nous sommes dans la vie. Elle nous assiste tout le temps, comme nos membres nous assistent, sans que nous en prenions conscience le plus souvent, sauf quand ils nous font mal. Je pense qu'il y a quelque chose dans la vie qui à la fois nous suscite et nous écoute. Je ne dis pas que je crois ça, je le sens.²³²

Par corollaire, l'approche du langage que développe Henry éclaire la nécessité pour Bauchau d'explorer une poétique qui tend à court-circuiter le rapport conceptuel, traditionnel, aux mots.

Si ce choix esthétique menace, pour une part, la poésie de demeurer hermétique, l'œuvre mérite en contrepartie le nom de « transitionnelle », au sens où l'entend Didier Anzieu – soit le fait qu'elle se distingue de l'œuvre « idéologique » qui impose le choix entre l'un des termes de l'antinomie, et de l'œuvre « utopique » qui refuse de considérer l'antinomie comme inéluctable²³³. Selon cette approche, elle rend le « paradoxe d'abord tolérable, puis concevable », de façon à en faire une « source possible de création »²³⁴. Au-delà de l'aspect purement linguistique, cela concerne le fait de produire des tonalités émotionnelles qui ne cessent de se renouveler. Aussi l'importance du motif végétal rend-elle compte, selon une boucle méta-poétique, de la façon dont Bauchau peut vivre la rédaction. Le poète « cultive » le langage afin de faire germer des affects poétiques, fruits du labeur littéraire, qui ne s'épuisent pas à chaque lecture ; soit une énonciation qui :

[...] loin d'exprimer quelque chose qui serait antérieur et dont les mots seraient le pur reflet, fabrique de la réalité, crée de l'être qui vient s'ajouter à ce qui est. Une réalité, donc, qui est éprouvée dans son appartenance au seul langage et qui conjointement, cependant, donne à être, à vivre plus [...].²³⁵

À cela s'ajoute le fait que la réciprocité entre le vécu du poète et l'expression poétique développe un rapport au langage fondé sur l'immanence²³⁶. Cette dimension fait de l'écriture, selon Jean Leclercq, le lieu d'un

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ Voir Michel COLLOT, *La matière-émotion*, *op. cit.*

²³¹ Les archives des Fonds Henry Bauchau et Fonds Michel Henry de l'Université catholique de Louvain ne témoignent, jusqu'à présent, d'aucune trace en ce sens.

²³² Henry BAUCHAU, « Entretien avec Pascal Goffaux », *art. cit.*, p. 17.

²³³ Voir Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, *op. cit.*

²³⁴ *Ibid.*, p. 141.

²³⁵ Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 27.

« apparaître fondamental et originaire du monde, où l'affectivité pathétique pourrait être entendue comme la révélation originelle de l'essence même de la vie »²³⁷ :

D'où cette idée que l'écrivain devrait alors parvenir à « narrer le pathos » de la vie, tenter un langage de la vie, qui ne se bornerait pas à la seule apparence mondaine (celle, par exemple, des propositions langagières), mais qui ferait entrer dans l'amplitude du monde de la vie, [...] selon un langage nouveau, un langage de l'invisible [...] qui donne à comprendre que « la façon dont la vie révèle, c'est celle dont elle parle ». ²³⁸

La valorisation de la dimension rituelle de la création qui assimile l'écriture à un *faire* d'ordre manuel, et l'expérience de multiples figures d'altérité auxquelles s'initie l'auteur révèlent, non une contradiction telle que la postule Michele Mastroianni²³⁹, mais la capacité à entrer, par l'acte scripturaire, dans une « pluralisation du pâtre de soi »²⁴⁰. Cette pluralisation, qui permet de se vivre à la fois dans l'*ici-maintenant* incarné du scripteur qui rédige ou dicte²⁴¹ les signes et dans l'*ailleurs* du monde poétique qu'il élabore, participe à l'accroissement *pathétique* de s'éprouver vivant dans la création. Il s'agit d'autant de façons d'explorer ce que Roland Barthes décrit comme le « plaisir du texte »²⁴², tant à travers la relation charnelle au *medium* (la page, le crayon, le geste), qu'à travers les parcours inédits de jouissance textuelle qu'offrent les mots. Comme le montre Myriam Watthee-Delmotte, si l'on peut parler d'efficacité en littérature, au sens d'une efficacité qui relève d'un au-delà de la technicité de la performance linguistique, c'est en raison de la « mise en œuvre de l'affect, d'une part, par l'émotion esthétique qui résulte des effets formels du texte, et d'autre part, par les systèmes axiologiques activés »²⁴³ :

[...] en littérature, les mécanismes d'adhésion reposent tant sur des contenus qui touchent l'intellect que sur les ressorts affectifs de la fonction expressive du texte. L'esthétique participe ici activement de l'élaboration du sens et de la valeur ; elle inscrit le processus rituel dans un plaisir à partager qui joue un rôle dynamique et intégrateur.²⁴⁴

Au-delà de la dimension affective qui détermine phénoménologiquement les actes de langage, inscrire le travail rédactionnel dans une ritualité à caractère initiatique élabore une façon singulière de vivre le langage, telle que chaque parole se noue intimement à l'existence de l'écrivain. En sus de la dimension affective des mots et l'auto-révélation du pouvoir de parler et d'écrire, il s'agit de considérer que la façon dont, spécifiquement, Henry Bauchau vit l'écriture ne fait qu'accroître le pouvoir d'agissement de la parole sur sa propre vie. Il est à cet égard révélateur de composer un texte intitulé « Mandala pour un poème », dont le titre convoque une tradition ésotérique extrême-orientale : si le terme « *mandala* » appelle une mise en forme cosmologique et énergétique

²³⁶ Cf. *supra*, pp. 96-99.

²³⁷ Jean LECLERCQ, « Du poème qui n'est pas de ce monde », *art. cit.*, pp. 36-37.

²³⁸ *Idem.*

²³⁹ Selon Mastroianni, « Bauchau vit en poète, en écrivain, d'une présence physique dans un espace physique mais semble définir son statut de penseur sous la forme d'une expérience du monde – parfois plus intérieure qu'extérieure – ou, du moins, de la contradiction même de cette expérience », Michele MASTROIANNI, « D'une poétique paradoxale autour d'un insaisissable Protée ? Henry Bauchau, écrivain dans le monde », in Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, *op. cit.*, p. 338.

²⁴⁰ L'expression est empruntée à la thèse de Simon Brunfaut : *Réalité, imaginaire et affectivité : perspective pour une phénoménologie de la vie*, thèse en philosophie, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2012.

²⁴¹ Avec l'avancée en âge, Henry Bauchau passe par la dictée de ses textes à une tierce personne.

²⁴² Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, collection « Tel Quel ».

²⁴³ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, *op. cit.*, p. 70.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

d'origine bouddhiste, il concerne ici principalement la puissance réelle des mots, puisqu'il a pour vocation, originellement, de communiquer sa force à celui qui le contemple : « existence / éclairée / par les rythmes / le souffle / et l'espérance du corps / Guidée / presque guidée / par un son de voix »²⁴⁵. De la sorte se dessine un effet cyclique qui se renforce positivement et achève d'assimiler la création poétique à une « Voie » qui façonne l'existence : le travail ritualisé débouche sur une initiation dont le bénéfice concerne l'accroissement indéfini de s'éprouver vivant, ce qui invite Bauchau à renouveler encore et encore l'acte scripturaire.

On comprend pourquoi l'œuvre valorise un rapport essentiel au temps présent, ancré dans les sensations. Débouchant sur la contemplation du monde, elle manifeste « l'importance de parvenir à l'état d'éveil, celui de l'être-vivant-pour-la-vie », en tant qu'il s'agit d'un moyen de « retrouver par delà et en deçà de toutes les résistances le flux continu, puissant et profond de la Vie »²⁴⁶. Ce qui se joue dans ce lien avec le flux de la Vie concerne un accroissement du « pâtir » de soi dans l'écriture, c'est-à-dire une puissance bienfaisante du geste créateur comme expression d'une possible plénitude. Car l'accroissement de la stimulation affective d'être au monde produit, par devers les difficultés existentielles, l'épreuve d'une jouissance d'être vivant :

Voilà pourquoi Souffrance et Joie ne sont jamais séparées, l'une est la condition de l'autre, le se souffrir soi-même fournissant sa matière phénoménologique au jouir de soi, se produisant comme la chair dont la Joie est faite, laquelle de son côté n'est que l'effectuation phénoménologique de ce souffrir et son accomplissement dans le pathos de l'Être, l'épreuve enfin que celui-ci fait de soi dans la certitude et l'ivresse de soi-même.²⁴⁷

Dès lors, le pouvoir performatif du langage poétique d'accroître sans cesse l'épreuve de soi concerne davantage que l'évasion dans l'imaginaire, laquelle implique de façon problématique une sortie hors de la « réalité rugueuse » évoquée par Rimbaud. Selon la structure hétérotypique du rite, il touche à la possibilité d'enrichir l'individu dans le réel, à la suite de l'expérience d'élaboration textuelle – qui est une expérience d'écriture et de lecture indissociables, selon un effet d'aller-retour continu – appartenant à une temporalité coupée du quotidien.

À ces éléments s'ajoute le fait que l'œuvre poétique d'Henry Bauchau se définit comme une œuvre de « maturité »²⁴⁸ en regard des recherches de Didier Anzieu sur la création littéraire. La certitude de la mort qui caractérise l'homme mûr pour le psychologue infléchit la rédaction comme une mise en œuvre de ce qui est demeuré inaccompli avant l'avènement de la fin de l'existence. C'est en ce sens que l'œuvre s'assimile et se vit « comme bon sein, comme donneuse d'une vie qui remplace celle qui s'enfuit »²⁴⁹. L'inscription du rapport à la finitude en creux des poèmes, qui apparaît plus visiblement dans les derniers textes (« [j]e sens que le jour vient où mon travail, ma vie / Ces quelques livres, ces points, ces virgules / Ne seront plus que pierres roulées dans le fracas / De l'incompréhensible torrent qui nous guide »²⁵⁰), révèle que la puissance de Vie dont ils se trouvent nantis n'est pas négation de la dimension douloureuse du réel, mais sa négociation, comme ce qui rend fécondes les épreuves et réinscrit les personnes dans le flux vital :

²⁴⁵ « Mandala pour un poème », in *Poésie complète*, p. 336.

²⁴⁶ Jean LECLERCQ, « Du poème qui n'est pas de ce monde », *art. cit.*, p. 34.

²⁴⁷ Michel HENRY, *La barbarie*, *op. cit.*, pp. 55-56.

²⁴⁸ Voir Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, *op. cit.*

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁵⁰ « Le chiffon », in *Tentatives de louange*, p. 14.

Avec la maturité, l'œuvre devient le produit d'un deuil qu'il faut faire, [...] en raison de cette naissance ainsi inaccomplie, [...] le deuil de sa propre mort inévitable à venir un jour, ou qui est déjà là, silencieuse et active, dans un organe du corps ou de la pensée. [...] À quelque moment de la vie qu'elle soit entreprise, l'œuvre se construit contre le travail de la mort, contre les pulsions de mort toujours au travail en nous.²⁵¹

En traversant par le biais de l'écriture ce qui constitue une crise existentielle, l'auteur accède aux qualités que Didier Anzieu repère dans les œuvres de « maturité » : la capacité à développer « de plus grandes capacités de courage, d'amour, de compréhension d'autrui et de sublimation ; une plus grande liberté d'interaction entre ses objets internes et ceux du monde extérieur »²⁵². C'est pourquoi Bauchau peut ne cesser de désirer vivre ici et maintenant autant qu'ailleurs et autrement, de façon indéfinie.

2) Vulnérabilité et performativité

À partir des éléments précédents, le langage apparaît davantage que comme un pouvoir parmi d'autres au sein de la subjectivité – pouvoir au sens phénoménologique où il reçoit sa possibilité de la Vie hors de toute médiation avec l'intériorité de l'être. Si l'ipséisation de chaque sensation, de chaque vécu, demeure indépendante de l'expression langagière, celle-ci joue cependant un rôle essentiel chez Bauchau à l'égard de l'épanouissement de soi et de sa capacité à désirer vivre. Pour autant, il serait réducteur d'affirmer qu'il suffit pour l'auteur d'investir la création comme une « Voie » pour faire automatiquement l'épreuve d'une plénitude intérieure. Fondamentalement, soutenir l'exigence d'un cheminement initiatique dans la littérature, ou dans toute autre forme d'expression, ne va pas de soi. La difficulté à suivre une Voie à la façon des disciplines extrême-orientales réside dans le fait que la personne est mise en demeure de consentir à se remettre en question dans chaque geste, chaque parole, avant de se révéler épanouissante. Aussi s'agit-il de mesurer la performativité de l'acte créateur en regard de la « vulnérabilité intrinsèque du désir de vivre »²⁵³ – laquelle se révèle de façon brûlante au sujet lorsqu'il s'engage tout entier pour se perfectionner dans une voie artistique –, afin de conférer à la création une véritable force d'inscription dans le courant vital de l'existence.

En effet, la phénoménologie développée par Michel Henry révèle une forme d'aliénation à l'égard de la puissance de la Vie qui ne cesse de se lier à soi, de se s'éprouver comme soi, en inscrivant la condition humaine sous le sceau d'une « passibilité »²⁵⁴ problématique. La venue en soi de la Vie, sans déliaison possible, comme « pâtir » et pouvoir de « pâtir », implique originairement une « violence de l'éprouver »²⁵⁵, qui peut être vécue sur le mode de l'effraction. C'est ainsi que la « chair » peut être subie comme une épreuve insupportable, en particulier sous le fardeau d'un corps dont la résistance et l'opacité, inaliénables, révèlent le caractère parfois douloureux de l'existence. Comme le pose Michel Henry : « [t]elle est pour moi la vie : quelque chose qui est

²⁵¹ Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, op. cit., p. 58.

²⁵² *Ibid.*, p. 53.

²⁵³ L'expression est empruntée à Raphaël Gély dans son article : « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », in Benoît KANABUS et Julien MARÉCHAL (sous la direction de), *Dire la croyance religieuse. Langage, religion et société*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012, collection « Anthropologie et philosophie sociale », pp. 85-117.

²⁵⁴ Voir Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit.

²⁵⁵ Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », art. cit., p. 90.

donné à soi-même sans aucune distance, dont on ne peut pas prendre congé et qui est vécu comme un poids »²⁵⁶. On mesure dès lors l'enjeu de faire droit au fait que vivre ne va pas de soi afin de comprendre le rôle que la création littéraire peut jouer pour aider Bauchau à consentir à être ce vivant que la Vie lui intime d'être – de façon de plus en plus exigeante avec l'avancée en âge – ; soit le pouvoir de faire face à la rugosité du monde et d'en témoigner par le biais de l'œuvre. La rédaction traduit chez le poète un acte d'adhésion renouvelé à son existence incarnée, éclairée par le pouvoir poétique des mots : elle s'assimile à une forme de participation active à sa condition, nécessaire pour qu'il ne soit pas conduit, malgré la puissance *pathétique* de la Vie, à tenter de s'en défaire, à fuir illusoirement son épreuve, jusqu'à potentiellement être pris de haine à son égard, car :

[...] c'est cette même adhésion intérieure du pâtre de la vie en moi, adhésion au sein de laquelle je suis donné à moi-même, qui permet de comprendre comment le pâtre de ma propre vie peut être habité d'une haine de la vie, peut être conduit à haïr la vie, à haïr cette vie qui ne cesse d'adhérer à elle-même là même où je fais l'épreuve de l'insupportabilité de mon pâtre de moi-même.²⁵⁷

Si, du point de vue du lecteur, il peut sembler *a priori* évident que le scripteur a consenti à l'écriture face à l'œuvre publiée, plusieurs textes révèlent une ambivalence inhérente à la composition littéraire. L'évocation de vertiges, de détours dans le cheminement scripturaire, de difficultés financières, de réécritures fatigantes, rendent compte d'un rapport au travail rédactionnel envisagé fréquemment sous l'angle de l'accouchement difficile de soi, avec toutes les résistances que le poète rencontre et qui occultent pour une part la jouissance de l'accomplissement créateur²⁵⁸. En particulier, dans *Géologie*, on peut lire ces vers : « [j]e dispense la vie si les mots sont des actes / mais leur ambiguïté brûlante me déchire »²⁵⁹. Ces éléments se lient de façon intime, comme le souligne Aude Préta-De Beaufort, à une tentation de fuir la réalité, propre à son « tempérament trop peu enclin à s'abandonner à une sorte d'immédiateté du vivre »²⁶⁰. Cette tendance est allée, selon Yun-Sun Limet, jusqu'à la projection de l'auteur dans l'acte de mettre fin à sa vie²⁶¹ et que l'on peut lire, d'une certaine façon, dans « Mandala pour un poème » : « [d]épose / Dépose-toi, / fardeau / Fardeau / du moi »²⁶².

Dans cette perspective et à partir des réflexions de Raphaël Gély, on conçoit qu'Henry Bauchau peut affronter d'autant plus efficacement la difficulté de vivre, inhérente au fait d'endurer sa condition incarnée, qu'il se met en état de laisser autant que possible, grâce à l'écriture, « chacun de ses vécus adhérer intérieurement à lui-même comme étant un vécu où sa vie continue de naître à son désir de vivre »²⁶³. Le fait d'adopter dans et par les poèmes une posture intérieure de disponibilité à l'égard du monde et de son corps participe au mouvement d'auto-génération de la Vie ; car cette posture offre la possibilité d'accroître positivement son adhésion à la Vie, en libérant les forces mêmes qu'elle lui confère.

²⁵⁶ Michel HENRY, « Narrer le pathos », *art. cit.*, p. 314.

²⁵⁷ Raphaël GÉLY, « Souffrance et attention à la vie : éléments pour une phénoménologie radicale du soin », *art. cit.*, p. 9.

²⁵⁸ Les différents journaux de l'écrivain rendent compte en particulier de sa trajectoire dans le travail de création et ses difficultés, manifestées parfois sous forme de symptômes physiques.

²⁵⁹ « Géologie », in *Poésie complète*, p. 18.

²⁶⁰ Aude PRÉTA-DE BEAUFORT, « Henry Bauchau, poète herméneute : exégèse de soi, exégèse du monde », *art. cit.*, p. 41.

²⁶¹ « Et si Paris est un "Paris de lèpres noires", pour citer un poème de *Géologie*, c'est qu'il y a "cancer ou tuberculose" de l'esprit, et que Henry Bauchau va même songer à se suicider en se jetant sous le Pont des Arts », Yun Sun LIMET, « "Paris aux yeux d'enfants sévères." Henry Bauchau à Paris (1945-1951) », in Pierre HALEN, Raymond MICHEL et Monique MICHEL (édité par), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, *op. cit.*, p. 37.

²⁶² « Mandala pour un poème », in *Poésie complète*, p. 336.

²⁶³ Raphaël GÉLY, « Souffrance et attention à la vie : éléments pour une phénoménologie radicale du soin », *art. cit.*, p. 16.

Plus encore, il s'agit de faire droit à la vulnérabilité intrinsèque du désir de vivre afin de faire l'expérience d'une performativité optimale de l'énonciation, en ce sens qu'il apparaît une relation symétrique entre l'épreuve de la force des actes de langage – touchant à l'existence de l'énonciateur – et le fait de dénier ou non sa vulnérabilité intérieure. Comme le développe Raphaël Gély :

S'il est vrai [...] qu'il n'y a de pouvoir de parler que pour un vivant dont l'adhésion à la vie ne va pas naturellement de soi, alors tout déni de ce débat affectif interne au pouvoir de s'éprouver de la vie ne peut manquer de mettre à mal, d'une façon ou d'une autre, le fondement même de la vie langagière, l'épreuve que nous faisons de notre pouvoir de parler.²⁶⁴

Ainsi, plus le rapport que les individus entretiennent à leur condition est vécu comme allant de soi, moins il leur est possible d'éprouver et d'investir leurs actes de langage comme des actes au sens fort du terme – ce qui menace de réduire les échanges avec autrui à une simple communication d'informations. On peut postuler que l'expérience psychanalytique d'Henry Bauchau, tant du côté de l'analysé que de l'analysant, l'a rendu sensible à cette dimension, puisque la parole y détient un important pouvoir de dénouement des souffrances psychiques²⁶⁵. L'écrivain rejoint la pensée de Raphaël Gély, évoquant lui-même une puissance vitale issue de la mise en jeu de soi, en dépit des difficultés que cela peut impliquer : « [c]'est cela qui incite à faire confiance : la vie vous fournit des forces dans la mesure où vous les exercez »²⁶⁶. Ainsi s'éclairent les vers : « [ô] la déception de redescendre / Et désirant toujours la liberté sans luttes / La liberté douce. Celle qui n'existe pas »²⁶⁷. Le poète y évoque le caractère difficile et déceptif d'être au monde, qui invite à rêver un état de « liberté » fantasmatique, mais sans dénier pour autant l'expérience, initiant à un enrichissement personnel, d'une liberté comprise comme « luttes », au sens d'une conquête de la jouissance par l'acte d'adhésion à la Vie.

C'est sur cet horizon que se dessine un isomorphisme d'ordre phénoménologique entre la plume du poète et le sabre, pris dans le contexte *pathétique* de la pratique des arts martiaux. Car la transmission des techniques guerrières initie le pratiquant à faire l'épreuve de sa propre vulnérabilité, tant physiquement – par le fait de subir des mouvements qui touchent aux limites de la résistance corporelle – que psychiquement – dès lors que leur enseignement implique la réitération exigeante des mouvements et requiert un acte d'engagement sans cesse renouvelé. S'il est vrai que l'héroïsme chez Bauchau se déplace au fil des poèmes pour être progressivement « moins du côté du brillant combattant [...] que du résistant qui exerce dans l'ombre un travail de sappe des puissances destructrices, sans gloire mais non sans efficacité »²⁶⁸, il rejoint l'initiation à une forme de sagesse propre aux *budo* de reconnaître la vulnérabilité profonde de la Vie pour atteindre une vitalité du *dire* comme du geste. Patrick Baudry montre en effet que la pratique d'une technique, dès lors que se répète à travers elle une

²⁶⁴ Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », *art. cit.*, pp. 89-90.

²⁶⁵ « Si l'acte de raconter peut avoir, pour le meilleur comme pour le pire, des conséquences décisives sur l'adhésion à soi du vécu, s'il est possible de revivre quelque chose d'un vécu pourtant absolument singulier en le racontant, c'est parce que la singularité même de ce vécu ne tient pas seulement au fait qu'il s'éprouve, mais tient plus encore au fait que le pouvoir de s'éprouver de la vie, loin d'aller de soi, s'y met en jeu, y met en jeu la vulnérabilité intrinsèque de son adhésion à soi », *ibid.*, p. 94.

²⁶⁶ Henry BAUCHAU, « Entretien avec Pascal Goffaux », *art. cit.*, p. 17.

²⁶⁷ « Avenue Louise », in *Poésie complète*, p. 264.

²⁶⁸ Geneviève DUCHENNE, Vincent DUJARDIN et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, *op. cit.*, p. 158.

expérience primordiale, favorise « l'appréciation d'une vie à laquelle on participe. Il ne suffit pas d'être en vie et de déplacer son corps. Il faut "en être de la vie", participer de son mouvement et de son dynamisme »²⁶⁹.

Dès lors, il apparaît un lien essentiel, fondé à partir de la vulnérabilité de l'existence, « entre l'épreuve que l'individu fait d'être tout à la fois absolument intérieur à son acte de langage [verbal et gestuel] et sa capacité à ne pas y être mélancoliquement bloqué »²⁷⁰, c'est-à-dire à y éprouver la puissance de renouvellement de la parole comme du geste pour ouvrir sans cesse du possible, du différent. La poésie de Bauchau et la pratique de l'Aïkido se rejoignent en ce qu'à l'encontre du mouvement de naturalisation du procès de la Vie qui caractérise l'époque contemporaine, elles invitent à reconnaître intimement la fragilité du désir de vivre afin de faire l'expérience d'une véritable puissance d'adhésion à soi – tant dans l'acte d'écriture que dans les gestes guerriers – en ouvrant à un désir inépuisable de « pâtre ».

3) De l'auteur au lecteur

À partir des éléments précédents, bien que l'œuvre d'Henry Bauchau se donne à lire comme la trajectoire d'un sujet qui assimile imaginativement la figure du scripteur à celle d'un sage, elle met au jour de façon essentielle l'importance d'autrui à l'horizon des textes. Si le langage participe à l'accroissement *pathétique* de l'être-au-monde – à partir d'une reconnaissance de la vulnérabilité intrinsèque du désir de vivre –, on comprend que c'est l'importance du partage communicationnel qui est convoqué. La pragmatique discursive rappelle en effet que toute assertion détient une dimension « illocutoire » qui présuppose un destinataire (même non nécessairement coprésent comme dans le cas de l'écrit) sur lequel « agir »²⁷¹. Cela débouche, pour Irène Rosier-Catach, sur la nécessité de concevoir une « triple responsabilité » qui inscrit tout énonciataire dans un cadre social²⁷². En regard de la subjectivité radicale qui détermine la condition humaine selon la phénoménologie de la Vie, cela signifie que l'acte de langage poétique, « en la singularité radicale de son éprouver de soi, est appel et réponse, suppose comme tel la singularité radicale d'autres locuteurs et d'autres actes de langage »²⁷³. Par corollaire, la négociation de la vulnérabilité du désir de vivre repose sur une solidarité essentielle avec autrui afin d'inscrire du possible à l'avant de soi. Le fait que l'expression littéraire pour Bauchau émerge dans le contexte d'une cure psychanalytique laisse entendre un ancrage similaire dans un rapport à l'autre – auditeur ou lecteur – comme signe d'un possible échange qui peut aider à surmonter des difficultés d'ordre existentiel :

²⁶⁹ Patrick BAUDRY, « La ritualité dans les arts martiaux », *art. cit.*, p. 157.

²⁷⁰ Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », *art. cit.*, p. 107.

²⁷¹ Voir l'analyse de la performativité des actes de langage de John Langshaw Austin qui distingue l'acte « locutoire », l'acte « illocutoire » et l'acte « perlocutoire » dans son ouvrage : *Quand dire, c'est faire*, *op. cit.*

²⁷² « [...] l'acte de langage implique une triple responsabilité : en tant qu'acte locutoire, par le fait d'énoncer des paroles [...] ; en tant qu'acte illocutoire, puisque ces paroles sont prononcées afin d'effectuer un acte particulier et de manifester extérieurement, comme il est requis socialement, la réalisation de cet acte ; en tant qu'acte perlocutoire, puisque le locuteur sait que ces paroles auront un effet pour la personne qui les reçoit et la communauté qui en est témoin. », Irène ROSIER-CATACH, *La parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil, 2004, collection « Des travaux », p. 339.

²⁷³ Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », *art. cit.*, p. 100.

Passant par le langage corporel de la poésie et la structure narrative rassurante de la voie initiatique, l'écrivain essaie de produire une œuvre partageable, où il rencontre son lecteur, compagnon de souffrance et de plaisir, avec qui se tisse, dans l'échange de la lecture des livres, le cordage de la remontée.²⁷⁴

En ce sens, l'engagement du scripteur dans sa parole ne touche pas uniquement à la question d'un rapport d'élucidation de soi²⁷⁵ ou d'élaboration d'un *ethos* comme stratégie pour susciter l'adhésion du lecteur. Cela concerne une manière de façonner et de vivre une forme d'intériorité, c'est-à-dire une qualité d'être soi. D'une part, la sincérité qui détermine l'énonciation de l'écrivain²⁷⁶ touche à l'épreuve de la performativité de chaque acte de langage, dès lors c'est « dans l'épreuve qu'il fait d'être indissociablement lié au sens que revêtent ses paroles dans telle ou telle situation pratique que l'individu réalise tel ou tel acte de langage »²⁷⁷. D'autre part, si, selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, « la valeur d'acte d'un énoncé fonde et se fonde sur la relation interpersonnelle existant entre les actants de l'énonciation »²⁷⁸, cela implique que l'affaiblissement de l'épreuve que les individus font d'être engagés dans leurs paroles constitue tant une forme d'appauvrissement de soi que d'irrespect envers autrui – jusqu'à possiblement déboucher sur une forme de barbarie. Car à l'inverse, pour reprendre l'analyse du mensonge d'Herman Parret comme énonciation précisément *insincère*, le mensonge implique la mise à mal de la possibilité de fonder un être-ensemble épanouissant :

Le mensonge est une déception beaucoup plus radicale que la manipulation puisque le mensonge est une rupture de foi, ruinant toute contractualité discursive [...]. En d'autres mots : le « discours » mensonger n'est pas un discours déviant (comme le discours manipulateur) mais c'est un discours qui ruine la discursivité elle-même [...].²⁷⁹

La qualité éthique de l'œuvre bauchalienne illustre ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni décrit comme une « loi de sincérité » qui conditionne l'exercice quotidien du langage verbal²⁸⁰. Ce rapport à la parole, qui fait droit à la vulnérabilité du désir de vivre, fonde la possibilité d'être affecté pleinement par la présence de l'autre – en bien comme en mal. Si, pour l'auteur, l'indifférence à l'égard de son œuvre peut être une souffrance, en contrepartie un regard attentionné peut s'avérer pleinement régénérateur. C'est ce que met en lumière l'analyse de Paul Ricœur qui souligne qu'« [a]u moment où l'œuvre se détache de son auteur, tout son être est recueilli par la signification que l'autre lui accorde »²⁸¹.

L'importance essentielle d'autrui pour Bauchau apparaît significativement à travers le fait que la majorité des poèmes recueillis dans *Poésie complète* se trouve adressée à un destinataire spécifique, comme autant de marques de reconnaissance. Cet aménagement d'un accueil de l'autre invite à élargir la notion d'« hospitalité

²⁷⁴ Geneviève DUCHENNE, Vincent DUJARDIN et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, op. cit., pp. 152-153.

²⁷⁵ Cf. *supra*, pp. 25-27.

²⁷⁶ Cf. *supra*, pp. 27-28.

²⁷⁷ Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », *art. cit.*, p. 96.

²⁷⁸ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 224.

²⁷⁹ Herman PARRET, *Prolegomènes à la théorie de l'énonciation. De Husserl à la pragmatique*, Berne Peter Lang, 1987, collection « Sciences pour la communication », p. 272.

²⁸⁰ « La loi de sincérité ne dit pas que l'on croit nécessairement à la vérité de ce que l'on affirme, ou que l'on a toujours l'intention de tenir ses promesses. Elle énonce simplement que parler, c'est *se prétendre* sincère : tout énoncé présuppose, en dehors de contre-indications du type "c'est pour rire", "je plaisante", etc., que L adhère aux contenus assertés ; et le récepteur accorde corrélativement à L, en dehors de toute contre-indication toujours, un crédit de sincérité », Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 234.

²⁸¹ Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 185.

littéraire »²⁸² de l'œuvre à l'ambition de faire de « l'accueil de soi un moyen de recueillir les autres »²⁸³, ainsi que le mettent en avant les vers : « le poème / Ne parle que pour écouter »²⁸⁴. Selon la formule de Myriam Watthee-Delmotte, il s'agit « d'aller vers soi en passant par les autres, et vers les autres en passant par soi »²⁸⁵. De façon conscientisée ou non, cette structure relationnelle rejoint l'initiation de l'Aïkido qui se fonde essentiellement sur l'échange avec un partenaire pour pouvoir étudier les techniques, en sorte que l'autre se fait le reflet de la maîtrise de l'adepte dans la façon dont son corps réagit aux mouvements exécutés sur lui²⁸⁶. En effet, Olivier Ammour-Mayeur met en avant l'idée que l'écriture « incarnée » du poète l'inscrit parmi les écrivains qui font de leur œuvre le lieu spécifique d'un « partage des corps, partageant leur être-corps, mais ne le signifiant pas »²⁸⁷ – ce qui accentue la proximité entre la pratique corporelle d'un art martial et le travail scripturaire.

Sur le plan textuel, cela repose plus concrètement sur le passage d'un rapport autocentrique à l'écriture, matérialisé par la prééminence des pronoms « il » et « je », à un rapport de type dialogique, avec la dissociation du « je » qui devient également un « tu », jusqu'à faire émerger un « nous »²⁸⁸ manifestant le désir d'une communauté – c'est-à-dire d'un sujet lyrique « transpersonnel » s'assimilant à un chœur²⁸⁹. L'œuvre s'inscrit dans un mouvement de re-sémiotisation et de re-sémantisation de l'existence en interrogeant en particulier la possibilité de l'être-ensemble : « nous ne sommes pas séparés de la vie au milieu des buissons et des choses communes »²⁹⁰, « [e]n face du mal / en face du bien / Il n'y a rien / rien que la vie ensemble »²⁹¹.

Les poèmes touchent dès lors à l'édification d'une communauté d'affectivités, en regard du choix esthétique de privilégier l'énigme et la mise à distance du concept. En ce sens, « Henry Bauchau habite le monde pour y faire entendre le contrepoint d'une parole de poète qui conceptualise moins qu'elle ne s'offre en expérience partageable au plan de la sensibilité »²⁹². Comme le montre Jean Leclercq, c'est la notion de « “pathos-avec” qui est au centre du dispositif »²⁹³ poétique de l'écrivain ; ce qui rejoint l'idée mise en avant par Michel Henry que ce qui a force de constituer une communauté est l'expression des tonalités *pathétiques* de l'être-au-monde, davantage que l'expression d'un discours faisant appel à la logique :

Le contenu de toute communauté, c'est tout ce qui appartient à la Vie et trouve sa possibilité en elle. La souffrance, la joie, le désir ou l'amour portent en eux une puissance rassemblante infiniment plus grande que celle qu'on attribue à la “Raison” [...].²⁹⁴

²⁸² Voir Alain MILON, « Réflexions autour de l'écriture du soi : le refus du psychologisme », *art. cit.*

²⁸³ *Ibid.*, p. 78.

²⁸⁴ « La Cressonnière », in *Poésie complète*, p. 272.

²⁸⁵ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau, op. cit.*, p. 121.

²⁸⁶ Voir Marc VICHET, « Tori et Uke : pour une éducation à “l'altérité subtile” », *art. cit.*

²⁸⁷ Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras, op. cit.*, p. 68.

²⁸⁸ Voir les analyses du jeu des pronoms dans les poèmes dans : Jean-Yves CARLIER, « L'étoile Bauchau, de l'objection poétique à l'objection juridique », in Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde, op. cit.*, pp. 367-378 ; Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau, op. cit.*

²⁸⁹ Voir Joëlle DE SERMET, « L'adresse lyrique », *art. cit.*, p. 86.

²⁹⁰ « Nous ne sommes pas séparé », in *Poésie complète*, p. 363.

²⁹¹ « Malgré tout », *ibid.*, p. 389.

²⁹² Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Avant-propos », *art. cit.*, p. 12.

²⁹³ Jean LECLERCQ, « L'art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 108.

²⁹⁴ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair, op. cit.*, p. 348.

Plus encore, comme le révèle le poème « La circonstance », l'écrivain opère à travers la publication un véritable don de l'œuvre, soit un « passage à l'autre, inconditionnel »²⁹⁵ : « [p]risonnier d'un homme et d'un temps / Enfermé dans ma langue et le réseau de mes images / Je suis à tous, dit le poème, comme le ciel »²⁹⁶. Le lecteur se trouve alors impliqué davantage que comme un témoin d'une parole adressée à l'autre²⁹⁷ : il se fait co-énonciateur et se trouve mis en demeure d'assumer la parole des textes. Cela rejoint l'analyse pragmatique de l'énonciation de Dominique Maingueneau, pour qui le « je » se fait le corrélat du « tu », même virtuel :

[...] dès lors que l'énonciation est pensée comme un rituel fondé sur des principes de coopération entre les participants du procès énonciatif, l'instance pertinente en matière de discours ne sera plus l'énonciateur mais *le couple que forment locuteur et allocutaire*, l'énonciateur et son **co-énonciateur** [...].²⁹⁸

L'œuvre poétique devient un espace où les paroles sont vouées à « transmigrer »²⁹⁹ dans la subjectivité du lecteur, à lui appartenir, selon une réappropriation énonciative indéfinie ; ce qui fait que le discours lyrique se révèle paradoxalement à la fois singulier et reproductible : « [s]a loi est double, faisant tenir ensemble “je” et l'autre, narcissisme et pulsion communautaire, appropriation singularisante du code et partage de la parole »³⁰⁰. En particulier, Bauchau thématise ce geste de transmission réciproque de la parole avec la « dictée », que Serge Martin décrit comme un exercice éminemment relationnel en tant que « diction de l'un par l'autre »³⁰¹.

Ainsi, la quête d'Henry Bauchau d'une intériorité à retrouver dans le langage, afin de fonder un échange de paroles qui offre un accroissement bénéfique de l'épreuve de soi, se fait également une Voie pour le lecteur. Elle l'invite à s'engager dans son acte de réception, tout autant que le scripteur s'engage dans son acte énonciatif. En invitant le sujet de réception à porter le témoignage de l'écrivain de sa propre vulnérabilité, l'œuvre interroge son propre désir de se mettre en jeu par la parole du poète ; soit le questionnement brûlant qui nous est posé à l'égard de la considération de la vulnérabilité de notre propre désir de vivre, loin de tout déni du « débat affectif interne au pâtre »³⁰² que décrit Raphaël Gély, afin d'éprouver pleinement la performativité de l'acte de lecture. En effet, si la lecture peut s'accomplir :

[...] c'est que les partenaires du rite littéraire sont implicitement d'accord sur (au moins) une valeur partagée qui permet à la règle du jeu de s'instaurer, sans nécessaire explicitation ni même conscientisation de son fondement, à savoir le lien de désir qui les unit, [...] le manque dans lequel ils sont l'un de l'autre.³⁰³

In fine, l'œuvre poétique de Bauchau met en lumière, profondément, une vulnérabilité partagée d'un même désir de vivre, qui serait le signe identitaire profond de ce que l'écrivain appelle le « peuple du désastre »³⁰⁴.

²⁹⁵ Mireille CALLE-GRUBER, *Jacques Derrida, la distance généreuse*, loc. cit., p. 10.

²⁹⁶ « La circonstance », in *Poésie complète*, p. 304.

²⁹⁷ « Le lecteur – avatar moderne de l'auditeur – ne serait donc que le témoin d'une parole adressée à l'autre, qu'il s'agisse de la structure duelle d'une adresse explicite ou de la structure à la fois unitaire et dédoublée d'une auto-adresse », Joëlle DE SERMET, « L'adresse lyrique », art. cit., p. 85.

²⁹⁸ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 16.

²⁹⁹ Le terme est emprunté à Roland Barthes dans son ouvrage : *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 12.

³⁰⁰ Joëlle DE SERMET, « L'adresse lyrique », art. cit., p. 95.

³⁰¹ Serge MARTIN, « Voisin en poète : avec Henry Bauchau habité d'altérité », in Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, op. cit., p. 66.

³⁰² Voir Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », art. cit.

³⁰³ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 69.

³⁰⁴ L'expression est empruntée au roman d'Henry Bauchau : *L'Enfant bleu*, Arles, Actes Sud, 2004, collection « Babel », p. 102.

*

Au terme de cette étude de l'œuvre poétique d'Henry Bauchau, on mesure l'intérêt de passer par le monde extrême-oriental pour en comprendre la richesse et en éclairer la cohérence interne. Si cette culture va pour une part à sa rencontre, elle entre naturellement en résonance avec les poèmes. Comme le souligne Myriam Watthee-Delmotte :

[...] la découverte des sources orientales modifie moins le mode de pensée de l'écrivain, déjà en déterritorialisation complète à l'égard de ses références et valeurs culturelles initiales depuis son entrée en psychanalyse, qu'elles ne font apparaître au grand jour ce qui était latent, à savoir sa focalisation progressive sur l'être et non plus l'avoir, sur la dépossession et non plus la maîtrise, sur le mouvement et non plus l'acquis, sur le vide et non le plein.³⁰⁵

En particulier, la façon dont le poète investit la création littéraire par la valorisation d'un *faire* rédactionnel ritualisé, débouchant sur une initiation qui touche à la possibilité d'enrichir son intériorité, l'assimile de façon frappante à une « Voie » à la manière des arts chinois et japonais. Ainsi que l'écrivain l'énonce, « [il] faut le poids de toute une vie et peser suffisamment sur la langue pour qu'elle s'ouvre et laisse apparaître à travers les mots ce qui était avant elle et le sera après »³⁰⁶.

La croyance d'Henry Bauchau dans la performativité de l'expression littéraire, telle qu'elle motive ce rapport à l'écriture, le positionne de façon spécifique parmi ses contemporains. Contrairement à la majorité de cette génération « marqué[e] par la hantise d'une parole traumatisée et discréditée, qui se heurte à l'indicible de l'expérience et se sent dès le départ vouée à l'échec »³⁰⁷, il ne cesse d'investir l'écriture comme un pouvoir d'inscription du possible et ouvrant à l'épanouissement de la personne. Dans cette perspective, on peut postuler que les Voies que propose la culture extrême-orientale débouchent pour lui sur la capacité à pouvoir utiliser ce qui constitue, pour Philippe Lacoue-Labarthe, « le mot le plus humble, et le plus difficile à prononcer » en tant que ce mot exige une sortie hors de soi, hors des limites de l'*ego* : le mot « pardon »³⁰⁸. On peut entendre ce terme à la fois au sens individuel de se pardonner soi-même pour s'accepter et continuer à vivre malgré le poids des erreurs qui peut peser sur la conscience, et au sens élargi d'un pardon demandé à l'autre en regard des souffrances causées pour les erreurs commises – que ce soit à une échelle individuelle ou historique, comme dans le cas de la Seconde Guerre mondiale.

Ce rapport spirituel à l'écriture peut être mis en parallèle à l'initiation que propose la pratique de l'Aïkido. La singularité de cet art martial moderne réside dans le fait de poser irréductiblement l'importance de la compassion au cœur de l'exécution des techniques, à l'origine létales³⁰⁹, afin d'ouvrir à un dépassement des enjeux combattifs de la rencontre avec autrui :

³⁰⁵ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'imaginaire de l'Orient chez Henry Bauchau : un espace transitionnel ? », *art. cit.*, p. 853.

³⁰⁶ *Journal d'Antigone (1989-1997)*, p. 252.

³⁰⁷ Geneviève DUCHENNE, Vincent DUJARDIN et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, *op. cit.*, p. 167.

³⁰⁸ « [...] ce mot que tout l'Occident, dans son pathos de la rédemption, n'a jamais pu prononcer, et qu'il nous reste à apprendre à dire, sans quoi c'est nous qui sombrerons », Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience*, *op. cit.*, p. 58.

³⁰⁹ « Un couteau est fait pour couper. De même, la technique des arts martiaux eut à l'origine pour fonction de dominer l'autre en le

Osensei Morihei Ueshiba a transformé toutes les techniques destructrices des arts martiaux du passé en techniques de compassion. [...] La compassion est peut-être finalement la caractéristique commune aux techniques de la Voie créée par Ueshiba Morihei car son absence interdit à tout mouvement, aussi efficace soit-il, d'être considéré comme de l'Aikido.³¹⁰

L'exigence que le fondateur, Maître Morihei Ueshiba, pose progressivement d'exercer en priorité une bienveillance profonde comme critère d'exécution des gestes, à l'encontre de la pure efficacité destructrice, apparaît à cet égard aussi élevée que la difficulté de prononcer le mot « pardon » que souligne Philippe Lacoue-Labarthe. En outre, de manière similaire, Bauchau intègre une certaine exigence de martialité, qu'il se réapproprie personnellement, dans la composition des poèmes. D'une part, l'univers qu'il met en scène thématise la violence de l'affrontement et se révèle éminemment conflictuel – lié au fait qu'il s'ancre dans un vécu marqué par les Guerres mondiales. D'autre part, l'évolution des textes révèle qu'il parvient à dépasser cet état, tant en l'assumant grâce à la découverte de la psychanalyse, que par le fait d'intégrer des valeurs positives issues à la fois de la tradition chrétienne et des sagesse extrême-orientales qu'il comprend progressivement. L'écrivain évoque significativement l'importance de l'attitude combattive dans la pensée orientale, liée à la Bhagavad-Gita³¹¹, dont l'efficacité repose, selon lui, sur la condition d'être « pénétr[ée] de compassion »³¹². Aussi s'identifie-t-il et devient-il lui-même une « Antigone à la lance », comme double de soi sur le plan de l'écriture :

Antigone à la lance
avec la pauvreté des mots
et leur désir
de fer³¹³

En regard de ces éléments, de l'œuvre d'Henry Bauchau, il apparaît que deux formes d'expression – l'écriture poétique et la pratique de l'Aikido – se rejoignent en ce qu'elles partagent une même interrogation *éthique*, dès lors que l'on conçoit cette notion avec Michel Henry comme la capacité à revivifier le lien radical qui unit chaque vivant à la Vie, de façon à accroître l'être-au-monde du sujet :

[...] le lien mystérieux et intérieur qui fait qu'il n'y a pas de vivant sans la vie – une vie qui est la sienne et plus que la sienne. L'éthique a pour but de nous faire vivre ce lien, c'est-à-dire de faire que ce lien oublié soit revécu.
[...] *L'art est par nature éthique*. Dans la mesure où l'art éveille en nous les puissances affectives et dynamiques d'une vie qui est à la fois elle-même et plus qu'elle-même, il est l'éthique par excellence.³¹⁴

Dans les poèmes de Bauchau, cela se traduit par le fait de privilégier une écriture qui défait le rapport conceptuel aux mots et par l'exploitation de l'énigme – qui ne doit pas nécessairement se dévoiler au profit d'une

blesant ou en le tuant. Quels que soient les objectifs ou les justifications apportés au cours du temps, la technique des arts martiaux est élaborée pour que des hommes combattent contre d'autres hommes », Kenji TOKITSU, *Budô. Le ki et le sens du combat*, op. cit., p. 7. Aussi l'éthique des arts martiaux, dans la perspective extrême-orientale, découle-t-elle directement du corps et de l'expression technique, non de l'ajout d'un discours moral à une pratique purement pragmatique.

³¹⁰ Léo TAMAKI, « Quelle est la caractéristique d'une technique d'Aikido ? », art. cit.

³¹¹ « Face au malheur du monde, il y a deux attitudes fondamentales dans la pensée de l'Orient. Celle du bouddhisme : sortir de la roue des choses. Celle de la Bhagavad-Gita : combattre pour ce que l'on croit juste en sachant que cette justice ne peut être que relative et qu'il faut renoncer aux fruits de ses actes », *Journal d'Antigone (1989-1997)*, p. 317.

³¹² « Ces deux voies, comme le christianisme de l'Évangile, ne sont vivantes que si elles sont pénétrées de compassion », *idem*.

³¹³ « Antigone à la lance », in *Poésie complète*, p. 359.

³¹⁴ Michel HENRY, « Art et phénoménologie de la vie », in *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du politique*, op. cit., pp. 296-297.

signification précise ou cachée par l'auteur – de façon à développer une poétique qui initie le lecteur à un rapport éminemment émotionnel aux mots. En Aïkido, cela repose sur le développement d'une utilisation du corps propre à développer la sensibilité de l'adepte, tant à son égard qu'à l'autre, et qui ouvre tant à l'intensification du lien du sujet à la Vie qu'à faire profondément l'expérience d'autrui – de façon à mettre le pratiquant en demeure de se comporter respectueusement envers le corps de l'autre.

Le positionnement *éthique* similaire entre l'œuvre du poète et l'art d'Ueshiba rend compte de la performativité tant de l'acte scripturaire, tel que peut l'éprouver Bauchau (« [a]insi le plaisir de l'écriture est de travailler cette matière, sa joie est de la découvrir, de lui faire place en soi et d'en être pendant quelques instants transformé »³¹⁵), que des gestes guerriers, et éclaire l'énigmatique transformation de la souffrance en jouissance par le biais de la création. La force de l'œuvre bauchalienne, autant que de l'Aïkido, résident dans leur positionnement singulier à l'égard de ce qui constitue une vulnérabilité partagée du désir de vivre³¹⁶. Faisant pleinement droit au fait que vivre ne va pas de soi, le poète se met véritablement en jeu, dans son énonciation, et fait ainsi l'épreuve d'un enrichissement intérieur, lié à l'espérance mise dans la capacité du langage à toucher les autres pour, en retour, être touché par eux :

[...] c'est créer qui est vraiment difficile, c'est-à-dire atteindre cette couche anonyme d'où émanent des inspirations liées aux circonstances personnelles mais plus vastes que la personne. Cette couche plus profonde où est déposée non pas notre expérience d'individu, mais l'expérience de la vie, avec le monde et avec nous.
[...] quand on y parvient, on en rapporte une matière dont l'art doit faire quelque chose de transmissible.³¹⁷

De ce point de vue, l'œuvre d'Henry Bauchau se fait porteuse d'une « poétique du vivre »³¹⁸ – tout comme l'y invite la pratique d'un art martial. Toutes deux mettent en lumière, de façon essentielle et selon leur voie propre, que les individus n'ont pas seulement « besoin les uns des autres pour se réaliser mais pour désirer vivre et consentir à ce désir de vivre »³¹⁹.

³¹⁵ *Journal d'Antigone (1989-1997)*, p. 437.

³¹⁶ L'application de techniques qui ont le potentiel de tuer ou de mutiler, à la fois sur un partenaire et sur soi, permet d'expérimenter et de traverser de façon initiatique la difficulté inhérente à l'acte de se mettre en jeu dans le cadre de l'étude martiale et, par extension, dans les autres actes de l'existence.

³¹⁷ *Idem*.

³¹⁸ Voir Serge MARTIN, « Voisiner en poète : avec Henry Bauchau habité d'altérité », *art. cit.* Henry Bauchau évoque lui-même que « [s]ans cette présence d'une totalité souterraine, l'écriture n'est rien, mais c'est par la reconnaissance intérieure de ce rien que le tout peut advenir, non pas comme un savoir, mais comme être de vie », *Journal d'Antigone (1989-1997)*, p. 437.

³¹⁹ Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », *art. cit.*, p. 102.

DEUXIÈME PARTIE

CHRISTIAN DOTREMONT

UNE POÉSIE DU GESTE

CHAPITRE 1

REVITALISER L'ÉCRITURE

L'œuvre de Christian Dotremont, protéiforme et foisonnante, s'avère relativement peu connue, en raison entre autres de son aspect atopique¹ qui culmine avec la création des logogrammes à partir de 1962. Elle touche aux limites épistémologiques de l'analyse littéraire en ce qu'elle invite au dépassement des dichotomies traditionnelles pour préférer un rapport complexe et dialectique aux choses. Les recherches de l'écrivain d'origine belge portent à la fois sur le signifié et sur le signifiant, et tendent à déplacer l'effet poétique en dehors des frontières institutionnelles de la littérature. Selon les termes de Marc Quaghebeur :

Dès le départ [...] la démarche de Dotremont révèle ses enjeux fondamentaux. Encore incertaine quant à son actualisation et tout imprégnée des modèles de ses aînés, elle s'inscrit en tout cas dans le sillage des avant-gardes qui remuent le siècle et mettent à mal la tradition artistique.²

Associé au surréalisme, d'abord en France où il est accueilli entre autres par René Magritte, Raoul Ubac et Louis Scutenaire à la suite de l'envoi de sa plaquette « Ancienne éternité », puis en Belgique en fondant le mouvement Cobra, le poète tente de rendre aux signes leur puissance d'enrichissement du quotidien. Sa trajectoire dans la création littéraire s'inscrit sous le sceau d'une union à réaliser entre l'art et l'existence, à l'encontre de la tendance à conceptualiser qui sous-tend l'esthétique idéaliste. Yves Bonnefoy décrit en ces termes leur engagement commun dans la création :

J'ai connu Christian Dotremont peu après la fin de la guerre, quand nous cherchions l'un et l'autre à donner un sens praticable aux belles mais problématiques formules – changer la vie, transformer le monde, la beauté sera convulsive ou ne sera pas – que nous avions héritées du plus grand des siècles de la poésie en français.³

De ce point de vue, l'œuvre apparaît marquée par la nécessité, éprouvée intérieurement, de revitaliser la parole ; ce qui s'opère en affranchissant le langage à la fois de son utilisation ritualisée au quotidien, qui en codifie les usages, et du carcan de la tradition littéraire.

¹ Paul Aron met en avant un certain échec sur le plan littéraire qui touche Dotremont dès ses débuts à Paris : « [e]n regard de l'énergie investie et des démarches accomplies depuis sept ans, la situation de Dotremont, en 1952, peut raisonnablement être décrite comme "catastrophique". [...] Il n'est plus un jeune poète prometteur accueilli par des amis parisiens. Il est par contre resté un marginal des lettres, une sorte de bohème moderne, multipliant projets et revues, sans détenir les moyens de transformer ces innombrables essais en victoires significatives », Paul ARON, « Radiographie de la catastrophe : Christian Dotremont et le surréalisme révolutionnaire », in Michel DRAGUET (sous la direction de), *Christian Dotremont. Les développements de l'œil*, Bruxelles-Vanves, Université libre de Bruxelles-Hazan, 2004, p. 64.

² Marc QUAGHEBEUR, « Dotremont, ou la perspective du parmi », in Fernand VERHESEN et Frans DE HAES (sous la direction de), *Autour de Christian Dotremont*, in *Courrier du centre international d'études poétiques* (hors-série), Bruxelles, 1982, p. 14.

³ Yves BONNEFOY, « Préface », in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 11.

En particulier, Dotremont montre une évidente fascination pour un rapport retrouvé à la matérialité de l'écrit – la visibilité du signe – comme point de fuite esthétique ; ce qu'il formule explicitement dès 1950 dans l'article « Signification et sinification » qui préfigure le travail de maturité : « [l]a vraie poésie est celle où l'écriture a son mot à dire »⁴. Aussi la critique situe-t-elle généralement son travail au sein des rapports conflictuels entre texte et image⁵, qu'il invite à dépasser. Les logogrammes, qui se présentent indissociablement comme une œuvre picturale et poétique, représentent l'aboutissement d'une quête personnelle visant à remettre en question le partage entre arts plastiques et littéraires :

En 1962, Dotremont trace les premiers au stylo. Il en réalisera jusqu'à la fin de sa vie, en variant les supports (neige, glace, photographies...) ou le médium (encre de Chine, stylo). [...] Il invente simultanément le texte et le graphisme ; l'imagination poétique et l'imagination graphique coïncident enfin.⁶

En raison du fait que les logogrammes déterminent la singularité du poète, l'analyse de cette partie se concentrera de façon privilégiée sur cet aspect de son travail. De façon concrète, ils manifestent la volonté de revivifier l'alphabet latin à partir d'une sensibilité aigüe à ses potentialités évocatoires, pour en restituer des dimensions occultées. Max Loreau précise que ce qui l'intéresse dans le choix de l'alphabet est « sa pauvreté, son dépouillement, et le fait qu'en dépit (ou en raison ?) de cette simplicité extrême il offre toute la gamme des ressources nécessaires pour un dessin complet »⁷.

Revitaliser le langage repose entre autres, de façon essentielle, sur l'expérience de l'ailleurs qui attire l'écrivain et qu'il tisse dans ses textes. Il est à cet égard significatif que l'élaboration des premiers logogrammes coïncide avec la découverte de la Laponie⁸ :

[...] la Laponie lui apparaissant comme « une immense papeterie avec quelques signes noirs », comme une page blanche sur laquelle glissent les Lapons avec leurs rennes et leurs traîneaux, il dira avoir été « le plus inspiré vers les logogrammes », vers l'accomplissement de son désir de voir la poésie « être verticale, se dresser comme les affiches, tenir debout », « se lever, ne pas dormir dans les livres », être « vue et pas seulement lue ».⁹

On peut également noter l'importance, plus discrète, d'un imaginaire extrême-oriental. D'une part, cet imaginaire participe à la constitution d'un *ethos* de marginalité – comme signe identitaire d'un refus de la conformité, exprimé tant par son attitude que dans ses textes. D'autre part, cela renvoie à l'attrait pour des traditions et des cultures éloignées propre à la mouvance surréaliste révolutionnaire à laquelle il adhère, lesquelles sont convoquées afin de légitimer une esthétique provocatrice. Pour Paul Aron :

⁴ Christian DOTREMONT, « Signification et sinification », in *Cobra*, n°7, 1950, p. 20.

⁵ Voir les ouvrages de Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, Paris, Georges Fall, 1975 ; Michel DRAGUET (sous la direction de), *Cobra en Fange. Vandercam-Dotremont : dessin-écriture-matière (1958-1960)*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1994, collection « Les Cahiers du Gram » ; Nathalie AUBERT, *Christian Dotremont. La conquête du monde par l'image*, Paris, L'Harmattan, 2012, collection « Espaces littéraires ».

⁶ Clotilde DE PENARANDA, « Cobra ou "l'enfance de l'art" ». Histoire d'une amitié partagée, in Michel DRAGUET (sous la direction de), *Cobra en Fange. Vandercam-Dotremont : dessin-écriture-matière (1958-1960)*, *op. cit.*, p. 113.

⁷ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, p. 33.

⁸ Son premier voyage en Laponie s'effectue en 1956 et les premiers logogrammes apparaissent en 1962 au retour de son troisième voyage, à Silkeborg. Les logoneiges et les logoglaces suivent d'un an ces premières expérimentations : « [il] vint très vite à cette expérimentation nouvelle, moins d'un an après l'invention du logogramme, à Tervuren. Dès son 4^e voyage en Laponie, en effet, en avril-mai 1963, Dotremont traça ce qu'il appela des *logoneiges* et *logoglaces*, qu'il photographia au Polaroid », Guy DOTREMONT, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2008, p. 185.

⁹ *Ibid.*, p. 231.

Le lien avec la peinture chinoise était manifestement une des possibilités stratégiques qui s'offraient à Dotremont. Je crois que l'on n'a jamais précisé – les surréalistes ont chahuté les séances de ce groupe – que le parallèle avait été clairement défini par un collaborateur du Séminaire des arts qui se tenait au palais des Beaux-Arts de Bruxelles.¹⁰

L'inscription de l'Asie exprime ainsi une forme d'*orientalisation* de l'esthétique occidentale, propre aux avant-gardes qui ont trouvé dans ses traditions une approche du monde leur permettant d'entrer « en conflit avec les normes logico-rationnelles de la science, du droit, de la philosophie »¹¹.

Dès lors, l'Extrême-Orient constitue un horizon qui éclaire le travail de Dotremont : son évocation renvoie à un mouvement d'exploration d'un territoire exotique, éloigné et fantasmé, dans le but de revivifier le discours poétique. En outre, l'aspect iconique des caractères¹² chinois ouvre une voie à la conquête d'un rapport renouvelé de la dimension plastique de l'écrit – ce dont témoignent les logogrammes¹³. Toutefois, alors que l'influence de l'Asie agit de façon moins essentielle sur la pensée du poète plasticien que chez Henry Bauchau, révéler la richesse de sa pratique scripturaire à partir de cette culture s'opérera sous forme de dialogue, de façon à éclairer mutuellement leurs approches respectives. Sur le plan épistémologique, il s'agira non de présenter comment la pensée extrême-orientale infuse dans les textes mais, pour reprendre les propos de François Jullien, de « montrer comment elle opère dans la pensée et par suite nous donne elle-même à réagir et penser »¹⁴.

I Explorer le langage

Considérée dans sa globalité, la trajectoire de Christian Dotremont se confond avec la visée d'un absolu. Bien qu'il appartienne pendant un temps au surréalisme, puis au surréalisme révolutionnaire en fondant Cobra, son parcours trahit une recherche perpétuelle qui ne le rattache véritablement à aucune mouvance esthétique. Selon Uffe Harder, « il se méfiait de tout ce qui est figé, classifié », préférant « ce qui vit et change »¹⁵ ; ce qui le conduit, comme le montre Yves Bonnefoy, à la rupture avec toute forme de tradition :

[...] il fallait également qu'il comprît que sa recherche nouvelle, assurément poétique, n'aurait de vérité que pour autant qu'il s'y vouerait à un niveau si profond, dans son regard sur soi et le monde, qu'il n'aurait que peu à attendre des apports et des suggestions de la littérature traditionnelle, et même de la poésie comme il l'avait connue jusqu'alors [...].¹⁶

¹⁰ Paul ARON, « Radiographie de la catastrophe : Christian Dotremont et le surréalisme révolutionnaire », *art. cit.*, p. 66.

¹¹ Jean-Jacques WUNENBURGER et Valentina TIRLONI, « Préface », in Valentina TIRLONI et Jean-Jacques WUNENBURGER (sous la direction de), *Esthétiques de l'espace. Occident et Orient*, Paris, Mimesis, 2010, collection « L'œil et l'esprit », p. 9.

¹² Le terme « caractère » est préféré à celui d'« idéogramme » afin d'éviter la confusion concernant la réception de l'écriture orientale que Viviane Alleton analyse dans son ouvrage : *L'écriture chinoise* [1970], Paris, Presses universitaires de France, 2002, collection « Que sais-je ? ».

¹³ Voir en particulier : Georges A. BERTRAND, « Les logogrammes de Christian Dotremont : une écriture orientale », in Paul ARON (dirigé par), *Textyles*, n°30 : *D'autres Dotremont*, Bruxelles, Le Cri, 2007, pp. 31-48.

¹⁴ François JULLIEN, « Préface », in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, Paris, Seuil, 2007, collection « Opus », p. XI.

¹⁵ Uffe HARDER, « Notes sur Dotremont », in Fernand VERHESEN et Frans DE HAES (sous la direction de), *Autour de Christian Dotremont*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶ Yves BONNEFOY, « Préface », *art. cit.*, p. 24.

La posture de l'écrivain à la fois exprime et provoque en retour une certaine marginalité ; aussi occupe-t-il une place « paratopique » au sein de l'institution littéraire, au sens, développé par Dominique Maingueneau, de se trouver dans un « impossible lieu »¹⁷. En tant que « peintre de l'écriture »¹⁸, il se positionne à la fois comme un poète et comme un plasticien, et n'appartient dès lors ni à l'un ou l'autre domaine d'expression, en sorte que le « territoire de son œuvre » se construit sur ce qui s'apparente à une « faille »¹⁹ générique.

En particulier, sa démarche repose sur une « volonté de concrétude » qui le pousse à « dépasser la dominante intellectualiste de la génération qui le précède » et révèle, de façon précoce, les « prémisses de ce qui deviendra son irréductibilité future au sein des avant-gardes »²⁰. Cette « volonté de concrétude » se traduit par le développement de multiples expérimentations, pratiquées seul ou en collaboration avec d'autres artistes. On peut citer, entre autres, le projet d'une « écriture » dans l'espace en 1953, à partir du procédé de Gjon Mili qui consiste à écrire des mots dans l'air « au moyen d'une lampe de poche, le tracé étant “enregistré” par un objectif photographique ouvert »²¹ ; ou encore les « bouologismes » réalisés avec Serge Vandercam, lesquels consistent à photographier une plaque d'éléments naturels calcinés sur laquelle sont inscrits quelques mots²². De ce point de vue, les expériences poétiques de Dotremont l'assimilent à une figure de pionnier ; leur dimension résolument transgressive réactualise l'*ethos* du poète-prophète qui marque le XIX^e siècle – d'autant plus qu'il s'identifie à la figure de Rimbaud²³. En ce sens, la création signifie pour lui un engagement pour explorer des voies non empruntées, afin de révéler des possibles cachés.

1) Facéties poétiques

Ce qui frappe d'emblée à la lecture de ses textes est le remodelage surprenant du matériau linguistique, comme autant d'invitations à se déprendre des *a priori* concernant la poésie. Exceptée la facture classique de « La mort par deux » qui respecte la versification en alexandrins rimés avec césure à l'hémistiche (« [s]ilencieusement, vont les pensionnaires, / Le froid courbant leurs dos et bleuisant leurs mains, / Par la cour et le froid tous les deux centenaires, / Aujourd'hui comme hier, hier comme demain »²⁴), ses poèmes mettent visent à recourber les signifiés à l'encontre d'eux-mêmes. Inspirés de façon essentielle par l'esthétique surréaliste, ils fondent l'expérience poétique en réaction à la norme qui régit tant la communication quotidienne que l'expression littéraire traditionnelle : « [j]e cuis mon déjeuner sur le feu des naufrages / je suis gardien de mer. [...] / Lui ai dit bonjour et lui ai fait du thé / avec l'écume de ma pipe »²⁵ ; « [i]ci la chevelure des choses coiffées avec un doigt

¹⁷ « [...] la paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit, elle est à la fois ce qui donne la possibilité d'accéder à un lieu et ce qui interdit toute appartenance », Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, collection « U. Lettres », p. 86.

¹⁸ L'expression est empruntée au titre de l'ouvrage d'Yves Rivière et Danièle Alpers : *Dotremont. Peintre de l'écriture*, catalogue d'exposition du 8 décembre 1982 au 2 janvier 1983 au Centre culturel de la Communauté française de Belgique Wallonie-Bruxelles, Paris, Yves Rivière, 1982.

¹⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 85.

²⁰ Marc QUAGHEBEUR, « Dotremont ou la perspective du parmi », art. cit., p. 14.

²¹ Guy DOTREMONT, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, op. cit., p. 185.

²² Voir Michel DRAGUET (sous la direction de), *Cobra en Fange. Vandercam-Dotremont : dessin-écriture-matière (1958-1960)*, op. cit.

²³ Voir Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, Paris, Stock, 1998.

²⁴ « La mort par deux », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 64.

²⁵ « Où plus un chat ne vient », *ibid.*, p. 152.

d'eau / [...] Mon château qui donne sur la mer est construit avec des racines de la forêt »²⁶ ; « [i]l y avait dans le ciel le brouillon des nuages, le ciel, / L'orage caressait les chardons, les rivières trouvaient de l'or, / Le temps se reposait sous l'oreiller, le secret se regardait dans le miroir »²⁷.

Ce qui est visé concerne une libération du langage afin de lui conférer une vitalité perdue par un usage d'ordre pragmatique. Cette libération s'opère en particulier grâce à l'inscription de la « structure d'horizon »²⁸ qui caractérise l'écriture poétique contemporaine. Michel Collot montre que cette notion, qui éclaire la façon dont s'organise le champ du visible, est également « ce qui rend la chose inépuisable, mais aussi insaisissable »²⁹. Dotremont s'ingénie à faire de la jonction improbable entre des termes le lieu d'un détournement des clichés langagiers, de façon à revivifier puissamment le potentiel sémantique de chaque mot. Toutefois, contrairement à la majorité des poètes de sa génération – pour lesquels l'inscription de l'horizon concerne la possibilité de restituer l'expérience de la réalité, au sens où « la chose elle-même ne se dévoile jamais qu'au prix d'un voilement »³⁰ –, sa démarche se distingue en ce que son projet, loin d'interroger phénoménologiquement l'« être » de la chose évoquée³¹, concerne la libération d'une énergie positive propre aux jeux de mots.

En effet, dynamiser le sens des mots et des locutions quotidiennes aboutit fréquemment à des expressions dont l'effet absurde implique un second degré : « [l]e masochisme a beau être l'amour / l'amour a beau mettre des gants de toutes les couleurs / mettre des robes de tous les tissus / de tous les mensonges »³² ; « [l]es chats ne parlent que lorsque c'est indispensable »³³ ; « *Où je vois moins de multiplications que de contradictions !* »³⁴. L'impact de certaines phrases se mesure ainsi en regard d'une distanciation ironique qui mime les formules à caractère officiel, et souligne la portée ridicule des discours idéologiques : « [o]n remarquait dans l'assistance : / Monsieur Art, la célèbre page du dimanche. / [...] Les frères siamois Mal et Bien, décorés du Grand Cordon de l'Ordre des Conventions. / [...] Madame Littérature (née Belles-Lettres), la jungle réputée »³⁵ ; « [l]e commissaire distribue les hosties aux commissionnaires / Celui qui a le plus d'hosties a droit au hamac de première »³⁶ ; « [p]ar la main gauche le bras droit du directeur général de l'Office des Petites Choses Sans Importances avait en effet eu un enfant à quatre mains, surnommé d'ailleurs Chopin »³⁷. La rédaction représente de la sorte un moyen pour attaquer certains aspects sociaux par le biais de l'ironie et de l'humour. Elle se fait le lieu de remises en question tant pour éviter un enfermement de la condition langagière de l'individu dans des conventions que pour inviter à adopter une dérision salutaire à l'égard de l'empêchement idéologique.

À ce détournement de la logique sémantique s'ajoute un travail de modification des règles linguistiques s'inscrivant dans la tradition des jeux de mots – dont il explore l'ensemble des possibilités. Dotremont exploite

²⁶ « La chevelure des choses », *ibid.*, p. 209.

²⁷ « Les Grandes Choses », *ibid.*, p. 253.

²⁸ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon* [1989], Paris, Presses universitaires de France, 2005, collection « Écritures ».

²⁹ *Ibid.*, p. 179.

³⁰ *Idem.*

³¹ « La référence poétique est problématique, parce que son référent ultime est énigmatique ; elle fait question dans la mesure où ce dont il est question dans le poème, c'est la question même de l'Être, qui est sans réponse. La vérité du poème n'est pas l'adéquation à tel étant particulier, mais *alētheia*, voilement-dévoilement conforme à la vérité de l'être », *ibid.*, p. 181.

³² « Le jeu de dames », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 101.

³³ « Quant à moi », *ibid.*, p. 200.

³⁴ « Trop loin, trop près », *ibid.*, p. 435.

³⁵ « Mondanités », *ibid.*, p. 95.

³⁶ « Les jeux et les ris », *ibid.*, p. 173.

³⁷ « Les jambages au cou », *ibid.*, p. 182.

tant des expressions dont l'orthographe ou la graphie sont bousculées de façon irrévérencieuse (« [q]uand tu m'as quitt hier soir, je viv le plus b mom et j dir même le p beau mat de ma vie »³⁸ ; « [v]iens avec nous da / dans les grands bosquits / Le temps est exquat / promener en barqui »³⁹) que de multiples calembours à partir de syllepses (« [m]erci à l'ami Coxyde / De ne pas croire à La Panne »⁴⁰ ; « la peinture à l'huile / la cuisine à la margarine / [...] Atlan ouvre le vin / Noiret la discussion »⁴¹) ou la subversion de certaines expressions par la substitution des mots clefs (« [g]roin des yeux, groin du cœur »⁴²). On peut noter également des jeux homophoniques (« Bente Sanfou et Christian Plór »⁴³ ; « l'ôvre qui ne peut mal / d'entrer au Loevre »⁴⁴) ainsi que l'utilisation de néologismes évocateurs (« Magma et Pagpa »⁴⁵).

Si ces procédés concernent l'exploration de ressources poétiques inédites, ils expriment également une volonté transgressive de s'échapper des normes littéraires. Les expérimentations du poète touchent tant aux conventions qui régissent la lisibilité qu'à celles qui déterminent la poésie comme un genre noble – implicitement codifié par un « horizon d'attente »⁴⁶ important. En particulier, dans le poème « Belle Isa », le sens de certains vers se trouve obscurci par les coupures des retours à la ligne, qui désacralisent les principes de versification qui font du poème un objet esthétique maîtrisé : « [j]e serai plus sa / ge que ton ima / je serai plus fou »⁴⁷. Le lecteur doit parfois recomposer les mots pour établir le sens des syntagmes. Ainsi, les vers « corsa / Îles de Corfou »⁴⁸ révèlent une signification dissimulée une fois certaines syllabes dissociées et la séquence reconstruite : « corps ailes de corps fou ». Marc Quaghebeur souligne en outre l'insertion de tournures populaires belges qui tendent à « métamorphoser la séquence originale »⁴⁹ issue du registre soutenu de la langue poétique, pour subvertir de façon malicieuse le discours lyrique. Dans cette perspective, l'invention des logogrammes apparaît comme une intensification du rapport ludique du sujet scripteur aux signes⁵⁰. Alors que l'accentuation de la graphie vise à rendre l'écriture à son opacité originelle, la réécriture fréquente du contenu de façon lisible, conventionnelle, en dessous du dessin de traits, manifeste une forme d'espèglerie. Comme le souligne Max Loreau : « vous avez cru que c'était un dessin, c'était un texte »⁵¹.

Pour autant, il ne s'agit pas à travers ce rapport au langage de se trouver coupé de tout ancrage dans la gravité du réel, propre à une fuite dans un divertissement qui occulte ou refuse les contingences du monde

³⁸ « Lettre à Loïsa », *ibid.*, p. 128.

³⁹ « Belle Isa. Impromptu », *ibid.*, p. 176.

⁴⁰ « Les ho ! et les bah ! », *ibid.*, p. 226. Jan Cox est un artiste belge, tandis que Coxyde et La Panne sont deux villes balnéaires de la côte belge.

⁴¹ « 10 rue de la Paille Bruxelles », *ibid.*, p. 438.

⁴² « Groin des yeux, groin du cœur », logogramme à l'encre de Chine et mine graphite sur papier, 55×73 cm, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne, 1971.

⁴³ « Bente Sanfou et Christian Plór », gouache bleue sur papier cartonné, 27×19 cm, collection Pierre et Micky ALECHINSKY, Bougival, vers 1960.

⁴⁴ « 10 Rue de la Paille Bruxelles », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 439. En langue flamande, la syllabe « oe » se prononce « ou ».

⁴⁵ « Magma et Pagpa », logogramme à l'encre de Chine sur papier, 41×61,5 cm, collection particulière, 1977.

⁴⁶ Voir Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par C. MAILLARD, Paris, Gallimard, 1978, collection « Bibliothèque des Idées ».

⁴⁷ « Belle Isa », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 175.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ Marc QUAGHEBEUR, « Au seuil des logogrammes, des boues et des digues », in Michel DRAGUET (sous la direction de), *Cobra en Fange. Vandercam-Dotremont : dessin-écriture-matière (1958-1960)*, *op. cit.*, p. 244.

⁵⁰ « Dotremont souhaite-t-il que le dessin, la totalité graphique, traduise en image le texte, l'un ayant la forme de l'autre, comme par magie (impulsion par évocation) ? L'aventure semble tentée, présentée comme un jeu », Georges MEURANT, « Un temps d'écriture », in Fernand VERHESEN et Frans DE HAES (sous la direction de), *Autour de Christian Dotremont*, *op. cit.*, p. 34.

⁵¹ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, p. 82.

extérieur. Comme le laisse entendre le poème « Ancienne éternité », inscrire du jeu offre une mise à distance bénéfique des affects liés aux déceptions et aux difficultés existentielles, pour faire face au fait qu'il y a des choses qu'on casse – et qui deviennent des morceaux. – moi, j'étais déjà des morceaux : – les morceaux de moi-même. – alors, j'étais tellement bas – que je ne sus plus descendre »⁵². Jean-Clarence Lambert met en avant que :

[...] le détournement ludique des clichés langagiers, formules toutes faites et bons usages, sont autant d'échappées soudaines, par rupture des automatismes : « Arrête-moi, je vais faire un bonheur ! » Tonicité des jeux de mots où se déploie sans épargne, dans toute sa vitalité freudienne, le fameux principe de plaisir.⁵³

Il s'agit d'un processus de refiguration des multiples formes de violence dont le sujet lyrique se trouve le témoin, afin de s'aménager, par le langage, un monde plus aisément habitable. En particulier, l'écriture agit comme un puissant dérivatif à l'encontre des déceptions amoureuses qui traversent douloureusement la vie de l'écrivain⁵⁴ : « [j]e caresse tes cheveux avec la main qui ne les caressera plus / J'écris avec la main qui les caressera / Ainsi ma main te caresse-t-elle toujours / [...] Ainsi le bonheur joue-t-il à cache-cache avec le malheur, ta présence avec ton absence »⁵⁵ ; « [t]u m'as généreusement donné les clefs du printemps – et puis tu es partie par la fenêtre givrée de l'hiver – et je suis devenu serrurier – comme Louis XVIII – avant de perdre la tête »⁵⁶.

Plus profondément, les jeux langagiers du poète évoquent une forme de mise à mal du tissu verbal, caractéristique des pulsions infantiles liées à l'exclusion pendant l'enfance de la jouissance du langage, laquelle demeure l'apanage des adultes⁵⁷. Qui plus est, l'acquisition ultérieure de l'autonomie langagière n'efface pas complètement cette expérience de faiblesse originaire, due à une dépendance à l'autre et à une inconnissance prolongées. De ce point de vue, Christian Dotremont se range parmi les créateurs qui développent, selon la typologie conçue par Didier Anzieu, une attitude de « méfiance à l'égard de tout ce qui est organisation, système, programme, structure » et font de leur intelligence « une activité libre de l'esprit, sans obligation ni sanction »⁵⁸. L'exploration des possibles sémantiques exprime alors une vitalité du *dire* poétique, à la fois comme ce qui ne cesse de créer des significations nouvelles « à l'avant » des mots⁵⁹, et comme inscription d'une positivité manifestant un rapport joyeux au langage pour qu'il soit source de plaisir.

À cet égard, le rapport de Dotremont à la création élabore un *ethos* facétieux qui prolonge l'attitude irrévérencieuse qui le caractérise, ainsi que le mettent en avant les anecdotes de Jacques Calonne⁶⁰. En ce sens, l'œuvre participe intimement de sa propre vie ; l'une et l'autre s'avèrent indissociables – ce que Dominique Maingueneau désigne par le terme « bio/graphie » –, de sorte que l'existence du créateur se développe en

⁵² « Ancienne éternité », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 71.

⁵³ Jean-Clarence LAMBERT, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, Paris, Galilée, 1981, p. 44.

⁵⁴ Voir pour plus de précisions : Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, op. cit.

⁵⁵ « Je caresse tes cheveux », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 195.

⁵⁶ « J'ai le temps – mais rien d'autre », *ibid.*, p. 244.

⁵⁷ L'enfant « voit et entend ses parents jouir entre eux du langage, secret dont il est exclu, outil dont il ne peut se servir ; et le besoin de comprendre, très tôt actif en lui, connaît un destin originairement malheureux », Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, collection « Connaissance de l'Inconscient », p. 211.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 123-124.

⁵⁹ Voir Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, collection « Pierres vives ».

⁶⁰ On peut relever, par exemple, que Dotremont accueillait les Danois dans le tramway en s'exclamant « Godasse ! » pour dire « *God dag* » (« bonjour » en danois) (Jacques CALONNE, *Facéties en compagnie de Christian Dotremont*, Bruxelles, Quadri, 1991, p. 21) ; à l'hôpital Brugmann, face au médecin entouré d'étudiants qui lui demande : « on parle le français », il réplique du tac au tac : « on a fait sa médecine ? » (*ibid.*, p. 49) ; et il envoie certaines lettres de « Milkeborg » en écho au régime lacté qu'il prend au sanatorium de Silkeborg (Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, op. cit., p. 174).

fonction de l'œuvre et que « l'œuvre se nourrit de cette existence qu'elle habite »⁶¹. Cela participe à un « bouclage textuel », au sens où l'œuvre renvoie aux conditions de son énonciation : l'*ethos* du sujet lyrique se conçoit comme une stratégie pour susciter l'adhésion du lecteur « à travers une manière de dire qui est aussi une manière d'être »⁶², et qui tend à réduire imaginativement l'écart entre la figure de l'auteur et le lecteur.

2) Conquérir la matérialité des signes

S'enracinant dans le désir non nécessairement conscient de se mettre à distance de l'oppression symbolique du langage – en tant que norme qui l'assimile à la structure du Surmoi –, les facéties de Dotremont le conduisent à expérimenter des formes de subversion qui touchent à la matérialité de l'écrit. Car la manipulation transgressive des signes opère de façon plus efficace le défolement des pulsions à l'égard du langage que les seuls jeux sémantiques⁶³. La forme du poème « Ltation exa tumulte. Et différents poèmes » est particulièrement indicative de ce travail pulsionnel : l'écrivain y exploite la fragmentation des mots, ainsi que le déplacement des syllabes obtenues, voire leur suppression, comme autant de façons d'assouvir un rapport destructeur à la loi, par le fait de « disloquer ton verbe » : « ternes clats éraillés infernaux / ternels échos / des fêtes de silke et de ter / de borg et de vuren blouissements loignés / cendres incantations cendie / risoire dans la chambre dé »⁶⁴ – où le lecteur est entre autres convié à recomposer les mots « Silkeborg », « Tervuren », « dérivoire », par réorganisation des syllabes. Cette écriture débouche ainsi sur la mise en valeur de la dimension visuelle des mots ; lire les fragments syllabiques correspond à la rencontre d'autant d'obstacles qui interpellent le regard et obligent à une distanciation par rapport au code partagé avec le lecteur.

À cela s'ajoutent de nombreuses autres formes de jeux graphiques, qui concernent tant la typographie des lettres (« P^{ass}ion Atmosphère S^{av}oir S^cience I^{ll}imité Ordures N^{uis}ible / [...] F^{ou} R^{on}ces E^ucharistie Uⁿique D^{on} »⁶⁵) que la disposition strophique (en particulier dans le poème « Je t'aime »⁶⁶ où la ligne sinueuse qui serpente entre chaque vers invite à un retournement du poème à l'infini, comme un boustrophédon). Ainsi, l'originalité de l'œuvre réside, au-delà de l'humour, dans la manipulation de plus en plus affirmée de la matérialité de l'écrit ; d'autant plus si l'on s'accorde à reconnaître avec Henri Meschonnic qu'« [i]l n'y a pas de typographie surréaliste »⁶⁷ – ce qui positionne l'écrivain dans un mouvement de dépassement des enjeux du mouvement initié par André Breton⁶⁸. Cette mise en avant progressive de la matérialité des signes, qui dessine une quête concernant la

⁶¹ Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, pp. 46-47.

⁶² « La problématique de l'*ethos* empêche ainsi de réduire la réception à un simple décodage ; quelque chose de l'expérience sensible se joue dans le processus de communication verbale », Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 221.

⁶³ Voir Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, op. cit.

⁶⁴ « Ltation exa tumulte », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 446.

⁶⁵ « Lettres d'amour », *ibid.*, p. 137. Dans les deux vers choisis, les premières lettres en gras forment une sorte d'acrostiche avec les mots « passion » et « Freud », ou de mot-gigogne dont chaque lettre évoque un autre mot.

⁶⁶ « Je t'aime », *ibid.*, p. 121.

⁶⁷ « La typographie surréaliste est en retrait – si c'est une avancée – sur dada. Dans *La révolution surréaliste* et dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, les textes sont surréalistes, et les illustrations, pas toutes. Mais pas la typographie, toute classique », Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982, p. 333.

⁶⁸ L'écrivain souligne lui-même, dans une lettre à Mariën du 27 septembre 1941 : « [j]e suis un fou. Je ne suis pas surréaliste. Mais je suis tout à la fois et chaque jour, actuellement, le surréalisme l'emporte sur les autres ismes » ; voir la correspondance du Fonds Dotremont aux Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles. Les références à la correspondance de l'écrivain renverront par la suite à ces archives ;

« velléité [*si*] de rendre le mot visible », trouvera son aboutissement dans « la découverte du logogramme, “poème visuel où l'œil, la main et l'être tout entier entrent en jeu” »⁶⁹. Comme l'analyse Marc Quaghebeur :

Sur le chemin qui conduit Dotremont à l'invention des logogrammes en 1962, les livres réalisés durant les années cinquante en collaboration avec des plasticiens liés à Cobra constituent des jalons essentiels. Et cela d'autant plus qu'ils jouent du rapport texte-image d'une façon qui ne se veut pas d'illustration mais de co-naissance.⁷⁰

En premier lieu, la fondation de Cobra exprime une réaction à l'enlisement théorique du surréalisme parisien, et ouvre à une révolution artistique essentielle pour l'auteur⁷¹. Elle marque la radicalisation d'un renouvellement de l'image telle qu'André Breton la définit en 1925 – renouvellement qui émerge dès *La Main à la plume* où est formulée l'idée qu'il « ne s'agit plus d'aspirer au *surgissement* [...], mais bien à travailler à un *jaillissement* »⁷². L'image se fait ouverture libre à l'imaginaire, et à la sensation bouleversante valorisée par Breton succède un geste libre qui se constitue en présence concrète. Dans ce cadre expérimental où la création plastique joue un rôle essentiel, Dotremont est voué à tenir compte des limites de l'alphabet latin, dès lors que, comme le souligne Anne-Marie Christin, sa fonction communicationnelle le maintient hors de tout rapport avec l'image⁷³. Afin de rendre l'écrit à sa dimension plastique, le poète l'inscrit dans des créations mixtes pour restituer l'expérience visuelle et littéraire dans une certaine simultanéité. Comme le souligne Georges Meurant :

Le trajet de Dotremont, qui ne se satisfait plus d'une trop facile virtuosité dialectique, s'effectue dès lors en compagnie de plasticiens – et surtout d'artistes tels Jorn soucieux des traditions populaires comme de l'emmêlement des temporalités.⁷⁴

De ces dialogues avec des plasticiens émerge une multitude de créations qui échappent aux taxinomies usuelles et rendent insituable l'effet « poétique », issu de la rencontre entre différents *media* – tant dans les « peinture-mots » avec Jorn, Atlan ou Alechinsky⁷⁵ que dans les « boues »⁷⁶ réalisées avec Serge Vandercam. Comme le met en avant Michel Dragnet, « l'épuisement du geste créateur » de la part des artistes de Cobra « se

en raison de leur réorganisation actuelle, il n'est malheureusement pas possible ici de préciser leurs cotes exactes.

⁶⁹ Clotilde DE PENARANDA, « Cobra ou “l'enfance de l'art” ». Histoire d'une amitié partagée », in Michel DRAGUET (sous la direction de), *Cobra en Fange. Vandercam-Dotremont : dessin-écriture-matière (1958-1960)*, *op. cit.*, p. 113.

⁷⁰ Marc QUAGHEBEUR, « Au seuil des logogrammes, des boues et des digues », *art. cit.*, p. 231.

⁷¹ « À lui seul, Christian Dotremont a maintenu pendant trente années cette brève Internationale des Artistes Expérimentaux (I.A.E.) que fut, de 1948 à 1951, le mouvement Cobra. C'est à l'intérieur de ce projet, qui se confond avec sa vie même, qu'il convient d'aller à la rencontre de son œuvre multiple, dispersée comme ses amis et, pour l'essentiel, demeurée quasi clandestine », Jean-Clarence LAMBERT, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, *op. cit.*, p. 11.

⁷² Michel DRAGUET, « Les développements de l'œil : I. Christian Dotremont face à l'image », in Michel DRAGUET (sous la direction de), *Christian Dotremont. Les développements de l'œil*, *op. cit.*, p. 36.

⁷³ « Car s'il est bien un système d'écriture qui s'est profondément et radicalement dépris de l'image, c'est bien celui de notre alphabet, le premier et le seul de tous à avoir rompu ses liens avec le visible au point d'être devenu une sorte d'hypostase abstraite de l'écriture, dont il a transformé le mécanisme initial, flottant et subjectif, en pur code graphique », Anne-Marie CHRISTIN, « Texte, Image, Écriture », in Jean-Louis TILLEUIL et Myriam WATTHEE DELMOTTE (sous la direction de), *Texte, Image, Imaginaire. Actes du 1^{er} colloque dans le cadre des échanges U.C.L.-UMASS*, Paris, L'Harmattan, 2007, collection « Structures et pouvoirs des imaginaires », p. 26.

⁷⁴ Georges MEURANT, « Un temps d'écriture », *art. cit.*, p. 16. Voir également : Michel DRAGUET (sous la direction de), *Cobra en Fange. Vandercam-Dotremont : dessin-écriture-matière (1958-1960)*, *op. cit.* ; *Cobra*, Tilt, Éditions Lannoo, 2008. Parmi les œuvres mixtes marquantes, on peut noter « La chevelure des choses » (œuvre conjointe de Dotremont et Jorn), *Jambages au cou* (livre qui réunit poésie et dessin de Dotremont et Corneille) ; *Fagnes* (livre issu de la collaboration entre Dotremont et Serge Vandercam).

⁷⁵ Les « peinture-mots » consistent soit à inscrire des mots dans une œuvre picturale, soit inversement à illustrer un texte bref.

⁷⁶ Il s'agit de sculptures grossières de boue issue des Fagnes où Dotremont inscrit un mot, une phrase, et cuites au four.

double d'un désir de l'ancrer dans la matière »⁷⁷, de telle manière que le verbe intègre les propriétés de ses différents supports. Ces expérimentations s'inscrivent dans la tendance contemporaine de l'art que décrit Michel Collot, où le matériau n'est plus considéré « comme un simple “moyen d'expression”, mais comme une “matière” en elle-même “expressive”, capable de produire du sens, et non seulement de le reproduire »⁷⁸. On le voit, le travail de Christian Dotremont consiste à progressivement exposer l'écriture pour elle-même. Cette volonté de rendre le langage à sa dimension iconique fait écho à l'analyse d'Henri Meschonnic :

L'allure typographique n'est plus visée comme révolution du regard. Elle est le produit improgrammable d'un bouleversement intérieur. L'allure d'un dire auditif-visuel. Pas un objet, mais le passage d'un je. Un langage « étonné », comme écrivait Salabreuil, plutôt que « ce langage étonnant qui a cours ».⁷⁹

Ce qui peut apparaître comme un « lent et mesuré dérèglement du langage »⁸⁰ manifeste une tentative audacieuse de renouveler les possibilités de l'expression poétique – qu'elle soit verbale ou plastique – au risque de sacrifier l'appréciation esthétique à la fonction libératrice de cette entreprise : « [m]ots de terre et figures de sons, l'univers poétique comme le monde de la peinture se défont des conventions pour explorer de nouveaux horizons »⁸¹.

Demeurée jusqu'aux boulogismes « classique dans sa forme »⁸² selon Serge Vandercam, la question de l'écriture, en tant que véritable objet plastique, devient brûlante pour Christian Dotremont à partir de l'exposition Verviers. Il s'agit alors de s'émanciper d'un rapport purement fonctionnel à l'écrit, au sens où « [l]a difficulté de l'écrivain réside dans le passage d'une lettre à une forme sans plus penser aux fonctions de l'écriture »⁸³. De fait, dans les collaborations avec d'autres artistes, plasticiens et écrivains demeurent dans une forme de partage où leur mode d'expression se révèle toujours délimité : « [l]isible et visible se tiennent à distance mutuelle dans une relation de complémentarité fondée sur leurs différences : l'image illustre, le texte commente. Le va-et-vient crée une dynamique. Pas une synthèse »⁸⁴. Il faudra encore plus de dix années de ce qu'Yves Peyré décrit comme un « combat très serré avec l'écriture pour la mener à son extrême, non son annulation dans l'art, mais sa révélation en tant que geste spécifique ne dépassant pas le faste de son tracé »⁸⁵ : les logogrammes.

Ces créations expriment la quintessence de l'art de Dotremont, comme aboutissement d'une recherche qui s'étale sur une quarantaine d'années pour conquérir la beauté visuelle de la rédaction – soit la fusion du lisible et du visible, de façon indissociable. À la différence d'Henri Michaux qui se soucie « d'une plasticité au-delà des mots, d'une illisibilité de l'écriture », le peintre-écrivain vise à « accroître le langage en lui restituant la part de plasticité dont la civilisation occidentale l'avait amputée »⁸⁶. Entre autres, cela aboutit à réactualiser la « pensée de

⁷⁷ Michel DRAGUET, « Les développements de l'œil : II. Christian Dotremont au cœur de l'image », in Michel DRAGUET (sous la direction de), *Christian Dotremont. Les développements de l'œil*, op. cit., p. 102.

⁷⁸ Michel COLLOT, *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, collection « Écritures », p. 61.

⁷⁹ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 335.

⁸⁰ L'éditeur, « Introduction », in Michel DRAGUET (sous la direction de), *Cobra en Fange. Vandercam-Dotremont : dessin-écriture-matière (1958-1960)*, op. cit., p. 7.

⁸¹ *Idem*.

⁸² Serge VANDERCAM, « Souvenirs et traces », in Michel DRAGUET (sous la direction de), *Cobra en Fange. Vandercam-Dotremont : dessin-écriture-matière (1958-1960)*, op. cit., p. 30.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ Michel DRAGUET, « Les développements de l'œil : II. Christian Dotremont au cœur de l'image », art. cit., p. 98.

⁸⁵ Yves PEYRÉ, « Dotremont ou l'intense réalité du signe », in *Christian Dotremont. Logogrammes*, catalogue d'exposition du 12 octobre 2011 au 2 janvier 2012, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou – Cabinet d'Art Graphique, 2011, collection « Carnet de dessins », p. 16.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 17.

l'écran »⁸⁷, laquelle constitue, selon les travaux d'Anne-Marie Christin, la condition *sine qua non* de l'émergence du langage pictural et verbal. S'il est vrai que l'image implique au premier plan la catégorie de l'espace, il apparaît que l'expérience d'une surface appropriée pour la rendre signifiante s'avère préalable aux figures représentées, et que celles-ci en sont tributaires :

[...] l'écriture est née de l'image dans la mesure où l'image elle-même était née auparavant de la découverte – c'est-à-dire l'invention – de la *surface* : elle est le produit direct de *la pensée de l'écran*. [...] Elle procède par interrogation visuelle d'une surface afin d'en déduire les relations existant entre les traces que l'on y observe et, éventuellement, leur système.⁸⁸

Cette importance du support apparaît chez le poète à travers plusieurs expérimentations, dont le projet en 1963 des « écritures espacées », lequel « consiste à écrire au tube d'encre de Chine, le même mot, dans des moyens de transport différents : autobus, chenillette, avion, traîneau, taxi, train, navire, et même à pied, à des moments différents »⁸⁹. Ce n'est donc pas seulement les signes eux-mêmes qui recouvrent dans l'œuvre logographique une opacité porteuse de tonalités affectives, mais leur support, occulté dans le rapport actuel à l'écrit et réduit à un vide dématérialisé. L'objectif est de renouveler l'expérience affective du langage de façon à réinscrire l'individu dans le concret de l'expérience des signes : éprouver le signifiant, avant de saisir le contenu notionnel.

3) Déterritorialiser la création

La conquête de la matérialité de l'écrit opère un déplacement progressif de l'effet poétique hors de ses frontières institutionnelles. C'est aussi en ce sens que l'œuvre de Christian Dotremont se révèle « paratopique » : elle manifeste une délicate négociation, selon l'opposition développée par Dominique Maingueneau, entre le « lieu » de l'institution littéraire et son « non-lieu »⁹⁰ qui est le monde des peintres. Le poète fait de la collaboration avec des plasticiens le moyen de *sortir* la création littéraire de son *espace* traditionnel, jusqu'aux logogrammes qui remettent radicalement en question le partage entre domaines littéraire et plastique. Cette « localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser »⁹¹, renvoie à la volonté d'une *déterritorialisation* de la création propre aux artistes de Cobra. Michel Draguet souligne que leur situation, « loin des galeries renommées et des revues consacrées », leur permet d'expérimenter une « forme d'altérité qui favorise le travail collectif, la “non-spécialisation”, le plaisir et la liberté »⁹². Le franchissement des frontières entre les différents modes d'expression se conçoit comme la possibilité de déplacer métaphoriquement l'écriture dans d'autres cadres, de façon à enrichir les signes d'un surplus de sens.

⁸⁷ On peut noter que, dans le poème « Mémoire d'un imaginiste », le sujet lyrique trouve étrange que seuls les objets soient nommés et non le vide qui les sépare : « je commençais par nommer parfaitement chaque objet de l'église, puis me dis qu'il était étrange que seuls fussent nommés les objets, et jamais les vides, je cherchai alors des mots pour les espaces qu'il y avait entre les bougies, entre les fenêtres, et ne les trouvais pas et dus les inventer », « Mémoire d'un imaginiste », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 399.

⁸⁸ Anne-Marie CHRISTIN, *L'image écrite. Ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2001, collection « Champs », p. 6.

⁸⁹ Guy DOTREMONT, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, op. cit., p. 186.

⁹⁰ Voir Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, op. cit.

⁹¹ « La littérature définit bien un “lieu” dans la société, mais on ne peut lui assigner aucun territoire. Sans “localisation” il n'y a pas d'institution permettant de légitimer ou de gérer la production et la consommation des œuvres, par conséquent pas de littérature ; mais sans “délocalisation” il n'y a pas de littérature véritable », *ibid.*, p. 28.

⁹² Michel DRAGUET, « Cobra : traces et instants. Esquisses d'une chronologie », in *Cobra*, op. cit., p. 17.

À cela s'ajoute le fait que les membres de Cobra se trouvent attirés par l'ailleurs de cultures éloignées ou disparues, dont les arts dits « primitifs » constituent un réservoir d'inspiration. Leurs traditions les ouvrent à des recherches formelles inédites qui sont également une façon de déterritorialiser l'esthétique dont ils sont les héritiers. En particulier, l'œuvre de Dotremont s'avère principalement marquée par la découverte de la Laponie⁹³. On remarque une sorte de rupture stylistique à partir de ses voyages dans le grand Nord : l'auteur se tourne vers des formes de narration poétique de longueur importante – à l'encontre des textes courts et fragmentés qu'il privilégie jusqu'alors – qui mettent en scène le sujet lyrique dans son exploration du monde lapon : « [e]lle est la Laponie, un immense coquillage où j'écoute d'autres glissements que de Vivaldi »⁹⁴ ; « [à] 6 heures 50, je prends devant le Keskusbaari un autobus qui s'appelle Ivalo-Virtaniemi [...]. [...] le paysage est beau ; le paysage du bas est lui déchiqueté ; je vois une Laponie de moignons d'arbres, une Laponie-tronc »⁹⁵ ; « [j]e traverse et lui dis hyvää päivää, ce qu'elle me dit mieux, l'air de rire de mon bonnet de laine, que j'ai acheté au sommet du golfe de Bothnie, à Tornio »⁹⁶. Si le poète s'inscrit dans la tradition des écrits de voyage pour révéler l'altérité de ce territoire éloigné, l'expérience du grand Nord touche aussi à ses recherches formelles. Comme le souligne Marc Quaghebeur, « l'écrivain entend mettre directement en rapport le paysage dans lequel il décrit une forme de progression et de contemplation avec l'activité du tracé de l'écriture littéraire sur la page-paysage »⁹⁷.

Toutefois, la découverte du monde lapon ne s'opère qu'à partir de 1956. La lecture de poèmes antérieurs révèle que l'inscription d'un imaginaire extrême-oriental constitue un embrayage « paratopique » privilégié, au sens où l'évocation de cette culture crée un effet de dépaysement : « [l]a Chine qui scintille sur mon ongle »⁹⁸ ; « grand chien jaune avalé par sa langue chinoise »⁹⁹ ; « [d]ans l'encrier de Chine rêve le texte que je songe parfois à écrire à propos de la Chine secrète que je porte dans mon cœur à l'encre fraîche »¹⁰⁰ ; « [l]e Japonais qui offre un cadeau l'empaquette lentement et noue avec le plus grand soin la ficelle ou le ruban [...]. Le Japonais qui reçoit le cadeau gardera noué le nœud »¹⁰¹. Au-delà de l'effet poétique que ces références produisent, il s'agit pour l'auteur de provoquer une forme d'exotisme. Aussi mentionne-t-il des aspects spectaculaires de l'Orient¹⁰².

Il est significatif que la première référence à la culture asiatique concerne la tradition de ses arts martiaux (« Oleossoonne *est* aussi le vent, le vent électricité, le vent jiu-jitsu »¹⁰³). Ces vers soulignent que la découverte de la culture extrême-orientale passe, entre autres, par le biais des démonstrations martiales qui se multiplient en Europe dès le début du XX^e siècle – d'autant que Dotremont n'a pratiqué aucun *budo*. D'autres allusions disséminées dans différents textes soulignent qu'il ne s'agit pas d'une notation anecdotique : « et hop ! dit le

⁹³ Voir à ce sujet : Guy DOTREMONT, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, op. cit.

⁹⁴ « Vivre en Laponie », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 337.

⁹⁵ « La promenade à Nellim », *ibid.*, p. 381.

⁹⁶ « Développement lapon », *ibid.*, p. 421.

⁹⁷ Marc QUAGHEBEUR, « Au seuil des logogrammes, des boues et des digues », *art. cit.*, p. 231.

⁹⁸ « Je vais faire de l'or », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 132.

⁹⁹ « Les garanties mythologiques de la nature », *ibid.*, p. 198.

¹⁰⁰ « La chevelure des choses », *ibid.*, p. 210.

¹⁰¹ « Petite géométrie fidèle », *ibid.*, p. 345.

¹⁰² Dotremont ne s'inspire pas des sagesses orientales pour nourrir son intériorité, ni pour trouver une voie spirituelle en contrepoint de la culture catholique dans laquelle il a été élevé – bien qu'il semble connaître la théorie du *yin* et du *yang* : « [t]u oublies que je suis le soleil et que tu es la lune. Tu es Yin et je suis Yang. Tu n'as d'existence que parce que je suis l'existence », Christian DOTREMONT, *La mathématique du ténu. L'homme à naître – III*, Bruxelles, La Boétie, 1946, p. 83.

¹⁰³ « Oleossoonne ou le moment spéculatif », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 114. Historiquement, le Ju-jutsu est le premier art martial japonais à être introduit en Occident, enseigné d'abord aux élites intellectuelles ; voir Florence BRAUNSTEIN, *Penser les Arts martiaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, collection « Pratiques corporelles ». On peut noter que le Ju-jutsu privilégie des techniques de désarmement à mains nues et d'immobilisation dont dérivent les techniques plus récentes et plus sophistiquées d'Aïkido.

silence, il fait hara-kiri »¹⁰⁴ ; « [j]'aurais été du hara-kiri au haï-kaï »¹⁰⁵ ; « le jiu-jitsu de l'amour »¹⁰⁶ ; « chez les Boxers (j'étais leur idole), j'ai appris qu'en chinois j'étais *Bou* et que vous étiez *S(e)*. [...] les Boxers m'appelaient aussi *Bouss(e)*, c'est-à-dire *celui-qui-n'est-pas-oui* »¹⁰⁷. En outre, bien que les écrits du poète plasticien ne permettent pas d'étayer ce rapprochement, la distinction qu'il opère entre son « écriture externe » – soit la graphie conventionnelle qui permet une communication optimale – et son « écriture interne » – le style logographique libéré des contraintes – fait écho à la bipartition des styles qui différencient les écoles martiales chinoises entre formes « externes » et formes « internes » :

[...] les premiers sont durs, fondés sur la puissance musculaire et originaires du temple de Shaolin bouddhiste. Les seconds sont doux, fondés sur la fluidité des mouvements et le travail de l'énergie interne, et sont originaires de l'école taoïste du mont Wudang.¹⁰⁸

Le fait est qu'en raison de leur présentation sous forme de démonstrations, les disciplines martiales représentent possiblement pour les Occidentaux, à cette époque, la quintessence de l'identité culturelle de l'Orient et l'expression visible de ses traditions ésotériques.

Si, du point de vue quantitatif, les références à la Chine et au Japon s'avèrent moins nombreuses que les références au monde lapon, le passage des unes aux autres se conçoit non en termes de rupture mais selon une continuité caractéristique de l'univers imaginaire du poète. L'Extrême-Orient produit un effet de déterritorialisation à plusieurs niveaux : tant sur le plan textuel que sur le plan du vécu ; de sorte qu'on peut repérer un processus d'*orientalisation* du monde lapon. Dans le poème « L'auberge I » apparaît une filiation rêvée entre les Lapons et les Orientaux, alors que le sujet lyrique se pose la question de savoir « s'ils n'ont pas d'abord vagabondé d'Orient en Occident »¹⁰⁹. La comparaison se trouve accentuée dans le poème « Vivre en Laponie » en établissant un rapprochement qui tend à annuler leurs différences : « [p]areil aux boutiques japonaises de pincesaux, ce kiosque est un temple »¹¹⁰. Par ailleurs, dans sa correspondance, l'auteur évoque une continuité fantasmée tant sur le plan géographique (« c'est dans une auberge de cet autre bout d'Asie, dans une matkustajakoti, que j'ai lu votre livre »¹¹¹) que sur le plan spirituel (« [v]oilà ce qu'écrivait Christian Dotremont à Alechinsky : la haine de l'Occident mène à l'amour de l'Orient, de tout l'Orient, d'un Orient transporté au Grand Nord »¹¹²). Ces différents éléments étayaient les propos d'Yves Peyré, pour qui « [l]a Laponie fut sa Chine »¹¹³.

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ « Aujourd'hui je suis seul », *ibid.*, p. 239. Le terme « *hara-kiri* » désigne le suicide rituel associé aux *samouraïs*, qui constituait une façon honorable de mettre fin à sa vie en s'ouvrant l'abdomen à l'aide d'un sabre court. Inazō NITOBE, *Bushidō. L'âme du Japon* [1997], traduit de l'anglais par Emmanuel CHARLOT, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2005, collection « Éditions de l'Éveil ».

¹⁰⁶ *La mathématique du ténu. L'homme à naître – III*, p. 52.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 83. Les « Boxers » désignent les partisans chinois d'un retour aux valeurs traditionnelles de leur culture et qui se sont soulevés contre les colons occidentaux à la fin du XIX^e siècle ; ils se croyaient en particulier invulnérables aux balles par leur pratique énergétique des arts martiaux.

¹⁰⁸ « Une affirmation qui appelle quelques remarques. D'abord, il est permis de douter de l'authenticité de la tradition martiale taoïste, dont on ne trouve pas de trace en deçà du XVII^e siècle ; le courant interne lui-même est probablement assez récent, d'ailleurs les arts martiaux qui s'en réclament ne sont pas très différents des autres styles », Emmanuel CHARLOT et Patrick DENAUD, *Les arts martiaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, collection « Que sais-je ? », pp. 32-33.

¹⁰⁹ « L'auberge I », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 302.

¹¹⁰ « Vivre en Laponie », *ibid.*, p. 334.

¹¹¹ Lettre de Christian à Michel Butor du 27 juin 1967, in Michel SICARD (établie et annotée par), *Christian Dotremont-Michel Butor. Cartes et lettres. Correspondance 1966-1979*, Paris, Galilée, 1986, collection « Écritures/Figures », p. 21.

¹¹² Georges A. BERTRAND, « Les logogrammes de Christian Dotremont : une écriture orientale », *art. cit.*, p. 47.

¹¹³ Yves PEYRÉ, « Dotremont ou l'intense réalité du signe », *art. cit.*, p. 17. L'expression est à entendre au sens élargi du monde extrême-

L'inscription d'un imaginaire oriental induit une poétisation de la Laponie et manifeste le désir d'en préserver le mystère en l'enrichissant d'un indice d'altérité. Cela trahit en retour un rapport de fantasmatisation à la culture asiatique, d'autant plus que l'écrivain n'y a eu accès que de façon médiatisée – il n'a voyagé ni en Chine ni au Japon – *via* des ouvrages sur la calligraphie et la poésie chinoise¹¹⁴. Significativement, il surnomme sa femme Annie Mian du prénom plus exotique d'Ai-Li, afin de valoriser ses origines à moitié chinoises ; il choisit également de fonder une maison d'éditions du nom de « Serpent de Mer » et attribue plus tard cette créature au mouvement Cobra, laquelle constitue dans la tradition chinoise un symbole de séduction. L'Extrême-Orient représente ainsi un espace convoité, en tant qu'image d'un ailleurs énigmatique et désirable :

Ma femme est à moitié chinoise, je rêve de la Chine depuis des années, j'ai lu des textes chinois, j'ai commencé à apprendre le chinois, Cocteau m'a parlé souvent de la Chine, j'ai lu des livres sur la Chine, sur les caractères chinois, Jorn m'a souvent parlé de ceux-ci en les opposant aux caractères latins, qui selon lui sont plus artificiels – et quand je trouve dans une exposition un caractère chinois imaginaire, très bien présenté, et très grand, j'éprouve un plaisir – qui cependant reste superficiel, c'est entendu.¹¹⁵

Plus encore, il va jusqu'à prétendre qu'Ai-Li est « une princesse chinoise, fille d'un père richissime » et il envisage plusieurs fois « de se rendre là-bas afin de recouvrer une fortune » liée à sa dot¹¹⁶ – si bien que la Chine apparaît dans son imaginaire comme le lieu de toutes les richesses possibles, sorte d'Eldorado personnel, lié aux difficultés financières qui le marqueront longtemps.

Le rapport distendu que Christian Dotremont entretient à l'égard de la réalité ne signifie pas une propension au mensonge, mais le fait qu'il est avant tout « un être de fiction » – comme l'atteste par exemple la falsification de son Curriculum Vitae¹¹⁷. Cela fait écho à ce qui constitue sa devise : « [n]e mettons pas deux mots ensemble sans mettre ensemble le rêve et la réalité »¹¹⁸. De ce point de vue, le rapprochement que le poète opère entre l'Extrême-Orient et le grand Nord permet de vivre la Laponie comme un substitut de la Chine : voyager en Laponie signifie en fouler le sol convoité mais inaccessible – principalement pour des raisons financières.

D'un point de vue stylistique, Dotremont développe ce qu'Olivier Ammour-Mayeur définit comme une « écriture nomade », en ce sens qu'elle fait passer « *de l'autre-en-sa-langue* » selon une « dissémination de l'altérité convoquée textuellement, ce qui ne peut s'effectuer qu'à travers l'*éstrangement* même de la langue d'accueil, hospitalière »¹¹⁹ :

oriental, bien que la Chine le fascine davantage que le Japon.

¹¹⁴ Il lit entre autres les poèmes de Mao Zedong offerts par Joseph Noiret et étudie une méthode d'apprentissage Assimil du chinois « pour des raisons amoureuses », qui « lui enseigne les rudiments de cette écriture », Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, op. cit., p. 294. Il est toutefois difficile d'établir avec certitude les lectures de l'auteur : la bibliothèque des ouvrages qu'il a consultés, recueillis au Fonds Christian Dotremont des Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles, a été établie *a posteriori* par son frère.

¹¹⁵ Lettre de Christian Dotremont à Constant, citée dans Jean-Clarence LAMBERT, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, op. cit., p. 64.

¹¹⁶ Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, op. cit., p. 85.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ Citation de Christian Dotremont reprise dans Françoise LALANDE, *ibid.*, p. 89.

¹¹⁹ Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Écritures nomades : écrivains français et Extrême-Orient*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010, collection « Écritures », p. 11.

L'écriture nomade est sans cesse en travail – intérieur et extérieur. Elle refuse d'aborder l'ailleurs d'après des grilles de lecture préexistantes. [...] bien plutôt, l'écriture élabore par elle-même et en elle-même – et donc parfois à l'insu de l'écrivain –, les réseaux de construction de ses devenirs.¹²⁰

Aussi le processus d'*orientalisation* qui touche à la description de la Laponie opère-t-il également sur l'écriture manuscrite de l'écrivain. Cela apparaît dans l'article « Signification et sinification » qui préfigure la création des logogrammes. Dotremont y décrit l'expérience décisive de découvrir, au cœur de sa propre graphie, une dimension calligraphique identique aux caractères orientaux, après avoir retourné sa feuille et l'avoir contemplée par transparence :

Je m'aperçus alors que sans le savoir, puisque je l'avais tracée horizontalement, j'avais « écrit » une phrase fort mystérieuse, où dominaient les caractères chinois, mongols peut-être, [...]. [...] Je m'aperçus d'ailleurs en « lisant » avec la même méthode tout mon manuscrit ou presque, puis d'autres de mes manuscrits, que j'écrivais *toujours* chinois [...].¹²¹

Dès lors, l'« *estrangement* » de la langue, postulée par Olivier Ammour-Mayeur, ne se repère pas tant sur le plan syntaxique qu'à partir du regard que l'auteur porte sur sa façon d'écrire dans sa langue maternelle, de façon à la lire comme étrangère¹²². Cela induit un dédoublement à la fois extérieur – au sens où les signes se révèlent autres, en détenant un double oriental – et intérieur – puisqu'il met en avant l'impression « d'avoir été, en traçant quelques mots de français, le scribe aveugle d'un écrivain [qu'il] ne connaiss[ait] pas encore ; un médium ignorant de son pouvoir »¹²³. Cette expérience débouche ultérieurement sur l'exploration systématique de l'illisibilité de l'écrit. En conséquence, les traditions scripturaires chinoise et japonaise constituent un horizon esthétique important des logogrammes¹²⁴ et leur confèrent un surplus signifiant de sens.

II Figuration/défiguration de l'écriture

Dès lors que les logogrammes représentent l'aboutissement de la quête de Dotremont pour se tenir au cœur de l'image tout en maintenant une identité de scripteur, il s'agit d'interroger la spécificité de ces créations – sans toutefois réduire l'œuvre du poète plasticien à cet aspect plus spectaculaire. Ils concentrent en effet les enjeux de la création littéraire de l'écrivain et se font le signe de sa spécificité au sein des avant-gardes du XX^e

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ « Signification et sinification », p. 19.

¹²² « Un jour de 1950, manipulant un de ses propres manuscrits et le regardant distraitemment, il est surpris de voir surgir tout autre chose que ce qu'il attendait. [...] Aucun doute, c'est son écriture mais tout à coup devenue étrangère », Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, p. 40.

¹²³ Il s'agit pour l'auteur d'une expérience qu'il décrit fonctionner à « *double sens* » dans « Signification et sinification », p. 19.

¹²⁴ Cependant, les logogrammes s'alimentent à plusieurs sources d'inspiration, dont l'écriture turque. Voir Jean-Paul LAVAND, « Réflexions », in Fernand VERHESEN et Frans DE HAES (sous la direction de), *Autour de Christian Dotremont*, *op. cit.*, pp. 59-61 ; Serge VANDERCAM, « Souvenirs et traces », *art. cit.* ; Georges A. BERTRAND, « Les logogrammes de Christian Dotremont : une écriture orientale », *art. cit.* L'auteur insiste lui-même sur la pluralité des influences qui traversent son travail : « [j]'ai un tout petit peu appris le chinois mais cette influence [...] se mêle, s'est mêlée en moi à beaucoup d'autres influences, par exemple celle d'autres écritures (Uzac a attiré mon attention sur les runes, qui l'ont tant influencé lui-même), et celles de grands peintres expressionnistes ou "abstraits" (même l'œuvre de Kline m'intéresse) et les influences des paysages lapons », lettre de Christian Dotremont à Émile Langué du 28 septembre 1971.

siècle. D'une part, ils manifestent de façon privilégiée sa « paratopie » en ce qu'ils se présentent à la fois comme le refus de l'écriture usuelle et, paradoxalement, comme soumission aux normes linguistiques qui régissent la rédaction. Pour reprendre l'analyse de Max Loreau, la composition des logogrammes correspond à la quête d'une graphie originale, improbable, qui ne fait que tracer un texte de langue française :

Elle en respecte les mots, l'orthographe, la syntaxe ; et dès le commencement elle a pris le parti de se plier en gros aux règles de la construction des phrases, à la logique grammaticale. [...] L'écriture a choisi d'être avant tout dessin ; elle s'écarte uniquement des formes *graphiques* de l'écriture.¹²⁵

D'autre part, ces créations mixtes permettent d'aborder conjointement les deux faces du langage avec lesquelles l'auteur joue : la sémantique et la composante matérielle des signes. Comme le précise Caroline Ghyselen, la démarche du logographe repose sur trois niveaux distincts :

[...] le niveau de l'imagination poétique, mettant en évidence la formulation littéraire (mots-image-représentation), le niveau de l'imagination verbale ou écriture liée au langage (mots-désignation-signification) et le niveau de l'imagination graphique picturale, liant le fait de la graphie (« graphein » = écrire) et le fait matériel plastique.¹²⁶

En ce sens, les logogrammes reposent sur une tension insoluble entre un mouvement de *défiguration* des signes de l'alphabet, qui s'oppose aux conventions pragmatiques de lisibilité, et un mouvement de *figuration* de l'écriture – puisqu'ils se présentent irréductiblement comme des textes. On comprend l'attrait qu'a pu exercer la culture calligraphique chinoise et japonaise pour Dotremont, en tant que voie pour explorer l'aspect plastique de l'écrit. Les civilisations extrême-orientales envisagent en effet de façon radicalement différente les rapports entre texte et image en raison de la proximité importante de leurs caractères avec l'univers iconique : « [d]ans la tradition chinoise où la peinture porte le nom de *wu-sheng-shi* ("poésie silencieuse"), les deux arts relèvent du même ordre »¹²⁷. L'écrivain s'inspire de leur tradition de façon à opérer non tant une combinaison entre deux *media* que le brouillage des distinctions entre l'un et l'autre – à la différence des expérimentations plastiques sur le langage que réalisent ses contemporains.

1) Paradoxe des logogrammes

L'intrication du visuel et de l'expression verbale identifie les logogrammes à des iconotextes qui marquent une rupture décisive à l'égard de la séparation ontologique entre le texte et l'image imprégnant l'Occident – en particulier depuis le *De Laocoon* de Lessing¹²⁸. Ils remettent en question les frontières

¹²⁵ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, p. 45.

¹²⁶ Carole GHYSELEN, « Le lisible visible », in Fernand VERHESEN et Frans DE HAES (sous la direction de), *Autour de Christian Dotremont*, *op. cit.*, p. 55.

¹²⁷ « Ce qui relie au premier abord la poésie à la peinture, c'est justement la calligraphie. Et la manifestation la plus marquante de ce rapport trinitaire – qui forme la base d'un art complet – est la tradition qui consiste à calligraphier un poème dans l'espace blanc d'un tableau. [...] il faut souligner le fait que la calligraphie et la peinture sont toutes les deux des arts du trait, ce qui a rendu possible leur cohabitation », François CHENG, *L'écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie des poèmes des Tang* [1977], Paris, Seuil, 1996, collection « Points. Essais », p. 21.

¹²⁸ Cela concerne la catégorisation entre, d'une part, les arts picturaux en tant qu'arts de l'espace (une peinture s'inscrivant dans le cadre

conventionnelles, arbitraires, entre les différents modes d'expression – lesquelles tendent à occulter la polyvalence du langage – par l'exploration des limites calligraphiques de l'écrit. Selon Christian Dotremont, chaque logogramme est un texte « tracé avec une extrême spontanéité, sans souci des proportions, de la régularité ordinaire, les lettres s'agglomérant, se distendant, et donc sans souci de lisibilité »¹²⁹. Révélant la qualité plastique des lettres par l'accentuation de leur tracé, ces peintures-poèmes se prêtent d'abord à la contemplation, avant d'être envisagés sous l'angle de la lecture traditionnelle. À travers cette entreprise se joue la reconquête de ce qui est perdu par la pratique fonctionnelle de l'écrit : un retour à une origine rêvée de l'écriture telle que la main qui rédige, simultanément, dessine. Selon les dires de l'écrivain, peinture et écriture renvoient aux « premiers hommes qui, au-delà des destructions et des constructions, cherchent avec une passion humble l'herbe encore et déjà vivante, l'arbre, la mer, le feu, le ciel, le mouvement des saisons »¹³⁰. De la sorte, le poète dérober aux peintres leur privilège de maîtriser l'immédiateté de l'image.

S'il s'y joue le désir d'acquérir par le biais de l'écriture leur statut envié¹³¹, le fait que, pour la majorité des logogrammes, le contenu discursif se trouve réécrit de façon lisible dans un second temps, en marge du premier jet, manifeste le refus d'appartenir complètement au monde des peintres :

Ceci a été le cas le plus habituel après 1965. Avant cette date, il laissait généralement ses logogrammes tels quels, à l'état de manuscrits de premier jet, sans les faire suivre d'une transcription « lisible, calligraphique », sans même les signer très souvent [...].¹³²

Cette réécriture fait partie de la définition canonique des logogrammes que l'écrivain donne lui-même : « le texte est, après coup, retracé, sous le logogramme, en très petites lettres lisibles, calligraphiques »¹³³. Elle représente une invitation à considérer rétrospectivement le dessin de lignes et de traits comme une expression irréductiblement verbale, et à mieux discerner la distorsion irrégulière des lettres dans le but d'identifier le peintre comme un scripteur. Selon les dires de Dotremont lui-même :

Je veux qu'ainsi mon texte soit communicable, je veux manifester, discrètement, que les formes du logogramme ne résultent pas d'une imagination « seulement » graphique, résultent tout autant, au moins tout autant, d'une imagination verbale, et je crois, comme vous, qu'après avoir lu la petite réécriture, le regardeur parvient à lire dans le logogramme même plusieurs lettres, un mot, quelques mots, parfois tous.¹³⁴

d'un tableau) et, d'autre part, les arts de l'écrit en tant qu'arts du temps (un livre s'ordonnant en une suite discursive de mots). On peut noter toutefois que de nombreuses œuvres poétiques contemporaines l'ont remise en question, en particulier les calligrammes d'Apollinaire, les jeux de dispositions strophiques de Reverdy, la *Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars, etc.

¹²⁹ Christian DOTREMONT, *Traces*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1980, collection « Passé & présent », p. 47.

¹³⁰ Christian DOTREMONT, « Préface de l'exposition Alechinsky-Tajiri », Amsterdam, février-mars 1953.

¹³¹ C'est en partie lié à la non-reconnaissance prolongée du fondateur de Cobra et aux difficultés financières qui en ont découlé, par contraste avec la réussite de ses amis peintres comme Pierre Alechinsky, Asger Jorn, Joseph Noiret. Voir à ce sujet : Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, op. cit.

¹³² « Mais un certain nombre d'autres logogrammes sont demeurés sans transcription lisible après 1965 également, soit que Dotremont ait été dérangé au cours de sa séance de travail, soit que, pris par son élan créateur, il ait remis à plus tard la transcription d'un ou de plusieurs logogrammes, soit peut-être, tout simplement [...] qu'il ait jugé le dessin de son cri ou de son chant ou des deux tout ensemble, trop beau, se suffisant à lui-même, à ne pas séparer donc par quelque inscription que ce soit : date, signature, et même transcription du texte peint », Guy DOTREMONT, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, op. cit., p. 116.

¹³³ *Traces*, p. 47.

¹³⁴ Entretien de Dotremont avec André Miguel, « À propos des logogrammes », 1976, repris dans Giovanni BUZI, « Labyrinthe et oracle. Le mystère des logogrammes de Christian Dotremont », in Paul ARON (dirigé par), *Textyles*, n°30 : *D'autres Dotremont*, op. cit., pp. 49-60.

De ces éléments émerge une structure paradoxale inhérente à la composition logographique, fondée sur la jonction de principes hétérogènes. L'auteur évoque lui-même l'« ambiguïté » de sa démarche qui lui fait associer l'écriture des logogrammes à une « dialectique créatrice »¹³⁵. Elle apparaît constitutive de sa « paratopie » – selon un mouvement de circularité entre sa position au sein de l'institution littéraire et son travail rédactionnel –, puisque cette notion s'avère sous-tendue par des rapports antithétiques, d'ordre conflictuel¹³⁶. Plus précisément, le travail du logographe repose à la fois sur l'intention d'une unité, fondée sur la porosité entre lisible et visible, et sur l'écart toujours maintenu entre ces deux modes de signifier : il sépare et simultanément confond « la lettre et l'esprit » de l'écriture. Cela crée une tension insoluble entre deux pôles d'un même continuum : le lisible devenu visible – le texte rendu à son opacité visuelle – et le visible resté lisible – la réécriture en lettres « écolières »¹³⁷ du texte. Max Loreau souligne la non hiérarchie entre texte et graphie, en tant qu'ils agissent mutuellement l'un sur l'autre, de sorte que l'invention est indissociablement verbale et graphique, « chacune suscitant l'autre depuis des volontés étrangères entre elles de nature »¹³⁸.

Cette structure tensionnelle se trouve redoublée par l'intrication croisée du contenu discursif et de l'énonciation visuelle. D'une part, la similitude tautologique de l'énoncé tend à intensifier l'écart instauré, au cœur des logogrammes, entre leur dimension émotionnelle – l'expression graphique d'un pur cri lyrique – et leur dimension communicative, donnant à lire le texte. À travers la réécriture du même texte se joue un effet de miroir où l'un sert de révélateur à la portée esthétique et symbolique de l'autre. D'autre part, la séparation maintenue entre l'image et le texte, permettant à la graphie de reconquérir son autonomie une fois l'échec de la lecture avéré, n'est pour autant pas abolie. La matérialité plastique des signes n'est pas à voir uniquement dans les traits logographiques, mais également dans la qualité du texte réécrit lisiblement, de façon manuscrite, de telle manière que l'écrivain dispose « côte à côte les pôles entre lesquels son écriture est prise : le dessin bien formé d'une part, l'explosion illisible de l'autre »¹³⁹. En ce sens, le scripteur :

[...] sous couleur de débrouiller l'énigme [...] ne fait que la renforcer en calligraphiant près du bord et en gris un texte fluet, discret et bien sage, sans la moindre commune mesure avec le cataclysme qui l'écrase et dont il est censé donner la clé.¹⁴⁰

Plus profondément, leur structure paradoxale s'enracine, en amont, dans une pratique elle-même « déchirée »¹⁴¹, dès lors que le geste rédactionnel doit inscrire un texte hors de toute forme de littéralité convenue. La main doit accomplir d'un trait un double mouvement contradictoire :

D'une part le corps voudrait être l'afflux du texte, l'éruption du poème, et la main épouser à l'instant les mots ; mais d'autre part aussi le traceur *veut* que son graphisme s'en écarte de bout en bout au point d'être illisible. Il doit coller au texte et en même temps s'en éloigner, et donc s'en séparer [...].¹⁴²

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ Voir Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*

¹³⁷ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, p. 116.

¹³⁸ Max LOREAU, « Déclinaison du logogramme », in Fernand VERHESEN et Frans DE HAES (sous la direction de), *Autour de Christian Dotremont*, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁹ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴¹ L'expression est empruntée à Max Loreau dans son ouvrage : *Dotremont. Logogrammes*, *ibid.*, p. 50.

La stratégie du scripteur consiste à « écarter les mots d'eux-mêmes et à les jeter hors d'eux-mêmes, à les distraire de leur identité »¹⁴³, sans les trahir. C'est ainsi que, pour Max Loreau, Dotremont « réunit les deux faces de sa partition, les deux versants du texte », en reconstituant « à l'intention du spectateur l'unité du sens et de l'éclatement, de la cohésion et du morcellement, du continu et du brisé »¹⁴⁴.

En regard de ces éléments, la force de l'œuvre réside dans la capacité de l'auteur plasticien à faire de leur élaboration, non un ensemble « décou[s], dénu[é] de sens », c'est-à-dire un « éparpillement gratuit, sans lien entre ses éléments »¹⁴⁵, mais une composition puissamment cohérente – dont Jean-Paul Lavaud tente de rendre compte en posant que leur force, « c'est de n'offrir aucune faiblesse »¹⁴⁶. L'unité des logogrammes réside dans l'éclatement des composantes des signes, c'est-à-dire dans le maintien d'une discordance/porosité entre lisible et visible, qui en fait des créations abruptes, difficiles à décomposer. Aussi peut-on parler d'une poétique de la « lisière » pour déterminer la spécificité de ces iconotextes : à la fois œuvre poétique et plastique, et ne se rangeant complètement ni dans l'une ou l'autre typologie. Cette poétique éclaire le fait que la notion d'illisibilité s'avère constitutive de leur processus génératif : en se présentant irréductiblement comme des textes, les logogrammes invitent à considérer leur dimension plastique comme l'irruption d'une « contre-force »¹⁴⁷ inhérente à l'écriture. Comme le met en avant le poète lui-même :

Ainsi, le regardeur éprouve plus ou moins la dialectique qui m'a animé, moi, pour qui le texte était nécessairement limpide au fur et à mesure de son invention, de son traçage, mais pour qui le texte non réécrit immédiatement de tels logogrammes particulièrement illisibles devient perdu, presque tout illisible.¹⁴⁸

Ce qui menace la réception des iconotextes d'illisibilité les rend, en même temps, à une lisibilité seconde, en tant que cela conditionne l'effet de figuration de l'écriture. Car la « défiguration » même des signes ne prend sens qu'à partir du moment où le lecteur se trouve en mesure de reconnaître des éléments qui les identifie à des textes – que ce soit des traits évoquant un alphabet imaginaire ou la disposition typographique globale de l'œuvre. Autrement dit, la « contre-force » à l'œuvre dans les logogrammes fait apparaître, au sein du texte manifeste, un second texte fait « de perversion, de désespacement, d'étrangeté »¹⁴⁹.

2) Du lisible au visible

Si l'intrication de l'invention verbale et graphique dans les logogrammes aboutit à ce que l'écrit, par son opacité, reconquiert une autonomie perdue, jouer sur la graphie des mots signifie cependant davantage qu'introduire du jeu au cœur des conventions de lisibilité. Pour Max Loreau, ces iconotextes s'affirment de prime abord « en tant qu'œuvre[s] d'art », en raison du fait que ce qu'ils proposent « n'est pas n'importe quoi mais

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴⁶ Jean-Paul LAVAUD, « Réflexions », *art. cit.*, p. 60.

¹⁴⁷ Le terme est emprunté à Max Loreau dans son article : « Déclinaison du logogramme », *art. cit.*

¹⁴⁸ Entretiens de Dotremont avec André Miguel, « À propos des logogrammes » repris dans Giovanni BUZI, « Labyrinthe et oracle. Le mystère des logogrammes de Christian Dotremont », *art. cit.*, pp. 49-60.

¹⁴⁹ Max LOREAU, « Déclinaison du logogramme », *art. cit.*, p. 28.

quelque chose comme une figure »¹⁵⁰. Aussi rendre illisible l'écriture signifie-t-il non tant priver le lecteur de la jouissance du texte qu'enrichir les signes d'un supplément de signification en leur adjuvant les qualités d'une œuvre picturale. En ce sens, la création logographique s'avère le lieu d'une initiation à un autre mode de lecture, propre au passage du lisible au visible. Le but, pour le poète, est de faire droit au fait que l'écriture détient un pouvoir de figuration aussi efficace sur le plan de la forme que sur celui contenu¹⁵¹ – ce qui enrichit et intensifie le pouvoir évocateur des signes à l'instar des caractères asiatiques. En effet, ceux-ci entretiennent une relation de contiguïté plus ou moins étroite à l'égard de la chose dénotée, en ce sens qu'ils tendent à « [s]upprimer le gratuit et l'arbitraire à tous les niveaux d'un système sémiotique fondé sur une relation intime avec le réel, en sorte qu'il n'y ait pas de rupture entre signes et monde, et par là, entre homme et univers »¹⁵². Cela s'opère principalement à travers la « forme des caractères dont beaucoup d'éléments représentent – sans qu'il y ait un lien nécessaire avec le sens du caractère – telle ou telle réalité naturelle, eau, feu, herbes, bois, cheval, etc. »¹⁵³.

Dans les iconotextes de Dotremont, la primauté de l'apparence plastique sur le contenu opère un retournement des rôles traditionnels : les signifiants deviennent le lieu d'une signification propre, mystérieuse, tandis que le contenu du message devient le prétexte à l'écriture. Le mot ne s'y fait pas « seulement signification mais de surcroît *sens* – trace signifiante »¹⁵⁴. L'énonciation exprimée par la dimension visuelle des traits se contemple comme un énoncé incantatoire d'ordre antéprédicatif, tandis que l'énoncé s'identifie à sa profération visuelle lyrique. Plus précisément, ce qui se trouve visé n'est pas de développer deux modes de réception hétérogènes l'un à l'autre ; soit remplacer l'approche de la lecture traditionnelle, si elle échoue à décoder le texte dessiné, par une contemplation propre aux œuvres picturales. Il s'agit davantage de transférer les compétences de la lecture littéraire en ce qui concerne la réception visuelle des signes. Comme le montre Max Loreau, si la volonté de rédiger un texte est à l'origine du logogramme, « c'est sur lui que repose l'initiative du geste, donc l'ouvrage tout entier », de sorte qu'il « communique à toutes les opérations à venir les contraintes de sa nature propre, et que ses directives rejaillissent sur tous ses aspects »¹⁵⁵. De ce point de vue, le sujet de réception se trouve initié à repérer et à appréhender une syntaxe d'ordre pictural. Christian Dotremont évoque lui-même à cet égard que la principale « anomalie » des logogrammes réside dans la substitution d'un « ordre plastique à l'ordre linguistique »¹⁵⁶.

L'entreprise du poète met ainsi en lumière une porosité phénoménologique entre le texte et l'image qui rejoint les propos d'Anne-Marie Christin, selon lesquels l'écriture alphabétique et la composition d'images ont en commun le blanc entre les signes. Selon elle, la fonction du blanc consiste à introduire une cohérence discursive : « [c]e qui détermine la valeur sémantique du vide pictural est que, de même que les figures qu'il sépare sont

¹⁵⁰ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, op. cit., p. 35.

¹⁵¹ Cette idée va à l'encontre de l'analyse de Jean-Paul Lavaud pour qui les logogrammes se révèlent « non figuratifs à l'extrême (puisqu'ils prennent les mots au pied de la lettre d'un autre alphabet) », Jean-Paul LAVAUD, « Réflexions », art. cit., p. 60.

¹⁵² François CHENG, *L'écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, op. cit., p. 13.

¹⁵³ Viviane ALLETON, *L'écriture chinoise*, op. cit., p. 73. « [...] les signes idéographiques visent moins à copier l'aspect extérieur des choses qu'à les figurer par des traits essentiels dont les combinaisons révéleraient leur essence, ainsi que les liens secrets qui les unissent », François CHENG, *L'écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, op. cit., p. 14.

¹⁵⁴ Max LOREAU, « Déclinaison du logogramme », art. cit., p. 28.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁵⁶ Lettre de Christian Dotremont à Michel Butor du 5 octobre 1969, in Michel SICARD (établie et annotée par), *Christian Dotremont-Michel Butor. Cartes et lettres. Correspondance 1966-1979*, op. cit., p. 53.

foncièrement polysémiques, lui-même est polysyntaxique »¹⁵⁷. Le blanc se conçoit comme un intervalle qui sépare et simultanément relie différents éléments inscrits sur une surface et ne constitue pas un « temps mort », mais une dynamique sémantique, c'est-à-dire une « mesure mentale qui garant[it] leur différence en même temps qu'elle justifi[e] leur regroupement »¹⁵⁸.

De façon concrète, au niveau microstructural, Max Loreau met en avant une cohérence graphique qui émerge progressivement, de textes en textes. Celle-ci repose sur des correspondances entre des traits fondamentaux, tels qu'ils organisent un rythme visuel ; soit des « cascades de mouvements analogues, comme des traînées de rimes graphiques qui circulent à travers l'apparent désordre des tracés »¹⁵⁹, et des jeux d'échos visuels. De la sorte, l'écriture logographique aboutit à des arrangements poétiques sur les deux plans, au sens où aux jeux d'allitérations verbales font écho « des réseaux d'allitérations graphiques, vagues et grossières, peu esthétiques, mais fourmillantes même si elles ne sont pas issues de l'alphabet »¹⁶⁰. Au niveau macrostructural, les volutes des lettres stimulent les projections imaginaires, comme autant de « naissance[s] d'une figuration »¹⁶¹ énigmatique. Il est alors possible de déceler des formes dans l'assemblage des traits, lesquelles évoquent des personnages, voire des navires ou des ébauches de visage, en particulier dans le logogramme disposé en triptyque « En hiver un jour lapon donc de nuit... »¹⁶² ; ou encore un escargot sur une feuille avec le logogramme « Né de la cécité de ne te voir qu'ainsi »¹⁶³. Plus généralement, Dotremont invite à percevoir, sur le mode de la rêverie, le mouvement du vent ou le roulement de vagues dans ce qui se donne, selon Marc Quaghebeur, comme un « poème-paysage »¹⁶⁴ :

Par exemple, mes logogrammes sont à la fois de l'encre noire et du papier blanc et des formes « abstraites » qui sont des danses réelles qui sont des mots qui sont des textes qui racontent ma promenade dans mon village natal, un voyage dans mon village lapon, un souvenir un avenir de Gloria, et dans ce naturel mélange plastique verbal apparaissent sans que je l'aie voulu, un paysage, un visage.¹⁶⁵

On peut repérer l'évolution du travail de l'écrivain, qui parvient progressivement à fusionner l'évocation picturale et poétique de la Laponie. Avant l'apparition des premiers logogrammes, il réalise une série de dessins épurés dont les traits évoquent la technique utilisée par la suite pour les logogrammes, et qui représentent de façon stylisée le grand Nord¹⁶⁶. Cette technique se trouve amplifiée dans les logogrammes plus tardifs, dans lesquels la disposition du texte assimile le contraste entre le blanc de la surface et la densité compacte des signes à un véritable tableau, qui se fait l'écho visuel du contenu poétique¹⁶⁷. Ce parallélisme, qui réactualise de façon

¹⁵⁷ Anne-Marie CHRISTIN, *L'image écrite. Ou la déraison graphique*, op. cit., p. 18.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 17-18.

¹⁵⁹ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, op. cit., p. 75.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶² « En hiver un jour lapon donc de nuit... », logogramme à l'encre de Chine et mine graphite sur papier de Chine marouflé sur toile, 136×201 cm, collection Pierre et Micky Alechinsky, 1971.

¹⁶³ « Né de la cécité de ne te voir qu'ainsi », logogramme à l'encre de stylo sur papier à lettres, 29,7×21 cm, collection Pierre et Micky Alechinsky, 1973.

¹⁶⁴ Marc QUAGHEBEUR, « Dotremont, ou la perspective du parmi », art. cit., p. 15.

¹⁶⁵ Christian DOTREMONT, « Cobra, qu'est-ce que c'est ? », in *Cobraland*, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 1998, collection « La Petite Pierre », p. 203.

¹⁶⁶ Voir entre autres « Et comme si tous les traîneaux-barques étaient tirés par l'invisible renne blanc », encre de Chine sur papier, 55,2×73,2 cm, collection Pierre et Micky Alechinsky, 1961 ; « Et dans six mois le soleil grand lasso viendra me prendre par mon bonnet », encre de Chine sur papier, 55,2×73,2 cm, collection Pierre et Micky Alechinsky, 1961.

¹⁶⁷ Voir « Or les choses du paysage lapon hivernal sont à la fois rares et nombreuses... », logogramme à l'encre de Chine sur papier, 56,5×72 cm, propriété de l'État belge, 1975 ; « Vers sept heures du matin pour ainsi dire », logogramme à l'encre de Chine et mine

poétique, dans la création logographique, l'expérience de la Laponie, fonctionne sur un double mouvement. Si, selon Yves Bonnefoy, le poète rêve « d'une continuité de la forme vivante et de celle des signes de l'alphabet » telle que les lettres ont « quelque chose sinon même beaucoup des plantes »¹⁶⁸, c'est en partie lié au fait qu'en contrepartie, pour Christian Dotremont, la nature écrit elle-même un langage proche du sien : « [j]e lis, par exemple, les lettres que les herbes forment au gré du vent »¹⁶⁹. Guy Dotremont affirme également que son frère découvre la Laponie comme :

[...] « *une immense papeterie* », une immense page blanche sur laquelle les Lapons et rennes, en mouvement, « écrivaient », et avait été de la sorte « *le plus inspiré vers les logogrammes* », vers le geste d'écrire sur du papier à la façon des Lapons et des rennes [...].¹⁷⁰

On peut lire en effet le désir du sujet lyrique de « penser comme des arbres et d'écrire comme des feuilles, comme des plantes »¹⁷¹ ; « d'être d'herbe de verbe de sable de flots »¹⁷². Clothilde De Penaranda montre à cet égard la structure chiasmatique qui unit la nature et la création plastique chez l'auteur, de manière à ce qu'ils se renvoient l'un à l'autre : « [s]i la nature inspire la création du mot ; l'écriture, quant à elle, peut révéler un paysage dans son graphisme »¹⁷³. Le poète affirme lui-même de façon radicale : « si la Laponie n'existait pas, je ne ferais pas de logogrammes ; je ne ferais rien du tout »¹⁷⁴.

À cela s'ajoute que certains textes décrivent le contenu figural de leur tracé : « écrire les mots comme ils bougent / [...] ou brusquement se nouent contre le froid / ou contre le froid se déplient / comme ils se déplient de chaleur ou de tempête ou de pluie »¹⁷⁵ ; « imagineige noire pour faire apercevoir / d'ici même un hiver lapon / [...] papier pour faire entendre d'ici même un écho lapon / silencieux de forêts de nuits / échorcées de neige comme d'un aubier »¹⁷⁶. Par analogie, le blanc de la feuille s'identifie à l'espace désertique des étendues neigeuses de la Laponie, recueillant la trace des arbres, des rennes, des Lapons, comme les signes d'une écriture de la nature. Cette porosité entre le grand Nord et la création logographique se trouve radicalisée dans les logoneiges et les logoglaces, puisque l'auteur substitue à la page de papier le sol du territoire qu'il évoque ; de sorte que la Laponie devient littéralement la matière même des poèmes, devient à la fois ce qui est exprimé et ce qui constitue le mode d'expression. Cette forme de *Land Writing* correspond à l'aboutissement de la quête du sujet lyrique surnommé Logogus de « lire le réel dans le texte même du réel, la texture »¹⁷⁷.

Il est nécessaire toutefois de nuancer le rapport entre logogrammes et figuration. Dotremont suggère lui-même « de voir dans leur écriture exagérément naturelle, excessivement libre, le dessin, le dessin non-naturaliste

graphite sur papier, 91×142 cm, collection Thomas Neiryck – Fondation Roi Baudouin, 1978.

¹⁶⁸ Yves BONNEFOY, « Préface », *art. cit.*, p. 27.

¹⁶⁹ *J'écris, donc je crée*, sans page.

¹⁷⁰ Guy DOTREMONT, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁷¹ « Notre pensée est différente de celle des animaux », logogramme à l'encre de Chine sur papier épais, marouflé sur toile, 225×215 cm, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 461.

¹⁷² « Abrupte fable », *ibid.*, p. 509.

¹⁷³ Clothilde DE PENARANDA, « Cobra ou "l'enfance de l'art". Histoire d'une amitié partagée », *art. cit.*, p. 71. En particulier, la « coïncidence texte/paysage » (*idem*) apparaît déjà dans la réalisation du livre *Fagnes* avec Serge Vandercam.

¹⁷⁴ Christian DOTREMONT, *Dotremont*, Anvers, Éditions Ziggurat, 1977, repris dans *Traces*, sans page.

¹⁷⁵ « Écrire les mots comme ils bougent », logogramme à l'encre de Chine sur papier marouflé sur toile, 181×91 cm, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 462.

¹⁷⁶ « Imagineige noire », logogramme sous forme de triptyque sur feuilles de bois, *ibid.*, p. 494.

¹⁷⁷ « Logbookletter », logogramme publié en une plaquette de 28 pages, 14,8×21 cm, *ibid.*, p. 530.

[...] de [son] cri ou de [son] chant ou des deux tout ensemble »¹⁷⁸. La déformation des lettres qu'il pratique s'inscrit dans le courant de l'abstraction picturale, au sens où, pour Denis Laoureux, rendre l'écriture non lisible rejoint son principe de transposer un objet sur un autre plan que celui de sa réalité :

La volonté d'affranchir la langue de son système logocentrique de représentation graphique en affirmant le mot, non pas comme sonorité, mais comme présence visuelle fait ainsi écho, selon nous, à une autre volonté, celle d'émanciper l'image du cadre coercitif de la représentation mimétique en affirmant la forme, non pas comme restitution de l'objet, mais comme fait pictural autonome.¹⁷⁹

La licence de ces iconotextes à l'égard des conventions de lisibilité « s'enracine [...] dans la mise en œuvre d'une peinture non-figurative »¹⁸⁰ qui caractérise les œuvres de Cobra. Si, comme le montre Michel Draguet, spontanément « un bestiaire fabuleux se tisse en récit tandis que l'écriture fait figure »¹⁸¹, celui-ci ne s'actualise concrètement qu'en fonction des structures de l'imaginaire du lecteur, qui projette dans le mouvement des traits telle ou telle silhouette¹⁸².

3) Geste « calligraphique » extrême-oriental

La composition des logogrammes aboutit à l'élaboration d'une « poétique du blanc »¹⁸³ originale, qui à la fois opère le glissement de l'œuvre littéraire à l'œuvre picturale, et cependant refuse de céder à une logique figurative empêchant de les considérer comme des textes. Cet équilibre délicat entre écriture et dessin se trouve à l'origine de leur dimension référentielle les identifiant à des textes issus d'autres cultures, qu'elles soient réelles ou imaginaires. Comme le montre Christian Briend, les logogrammes témoignent de l'histoire de l'écriture de façon à recueillir « à leur manière transitoire et labile la mémoire de toutes les inscriptions humaines »¹⁸⁴. En particulier, en ce qui concerne ceux tracés à l'encre de Chine, Jean-Clarence Lambert met en avant que cette culture se trouve être leur « origine lointaine »¹⁸⁵ – d'autant plus que la question des rapports entre écriture et signes iconiques se trouve au cœur des traditions poétiques extrême-orientales. Comme le met en avant François Cheng, la calligraphie sert de référence aux autres arts chinois :

¹⁷⁸ *J'écris, donc je crée*, sans page.

¹⁷⁹ « En délestant l'image de toute velléité descriptive, l'abstraction libère la ligne de la fonction indexicale qui lui est conventionnellement assignée dans un système figuratif. La ligne prend une dimension nouvelle sur laquelle il est opportun que l'on s'attarde car elle constitue un lieu d'intersection entre la physique de l'écriture affirmée dans le logogramme et la tendance lyrique de la peinture abstraite des années 1950 », Denis LAOUREUX, « Le logogramme dans l'art contemporain en Belgique », in Paul ARON (dirigé par), *Textyles*, n°30 : *D'autres Dotremont*, op. cit., pp. 81-82.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹⁸¹ Michel DRAGUET, « Les tribulations de l'écriture Cobra : "peintures-mots" et quatre mains », in *Cobra*, op. cit., p. 274.

¹⁸² De la même façon que ses structures actualisent telle ou telle interprétation textuelle pour Jean Burgos ; voir : Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, op. cit.

¹⁸³ Voir Anne-Marie CHRISTIN, *Une poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters Vrin, 2000, collection « Accent ». Max Loreau évoque significativement « les inflexions des blancs qui courent entre les signes, serpentent, se ramifient : ce sont des suggestions de sens, de trajets, de courants, des vagues qui ne roulent rien de plus que les jeux du vent sur la neige », Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, op. cit., p. 78.

¹⁸⁴ « Certains logogrammes semblent se souvenir d'alphabets anciens : cunéiforme, quand de brefs coups de pinceau rappellent une succession de poinçons [...] ou encore caractères coufiques, auxquels des textes semblent emprunter arrondis et empâtements [...], lorsque d'autres "nœuds d'encre" ne sont pas sans évoquer les hampes majestueuses de la *tugra* des sultans ottomans », Christian BRIEND, « Histoire du log », in *Christian Dotremont. Logogrammes*, op. cit., p. 11.

¹⁸⁵ Jean-Clarence LAMBERT, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, op. cit., pp. 48-49. Il s'agit d'une filiation parmi d'autres, d'autant qu'elle ne s'applique pas aux premiers logogrammes, tracés aux pastels gras, ni ceux tracés au stylo.

Avec la poésie, le lien est évident car, magnifiant les poèmes, elle élève à sa dignité chaque signe idéographique. [...] Mais son influence sur la peinture, la sculpture, voire sur l'architecture, est plus directe encore. Car elle a porté à un degré vertigineux cet art du trait qui excelle à figurer la structure interne des choses et qui deviendra par la suite l'élément commun à tous les arts plastiques.¹⁸⁶

Plusieurs éléments permettent d'étayer l'importance de la tradition classique picturale et calligraphique extrême-orientale dans le travail de Dotremont. Tout d'abord, tant le mouvement et la forme des traits qui constituent la base graphique d'un grand nombre de logogrammes, que le choix d'utiliser préférentiellement, à partir de 1968, un pinceau imprégné d'encre de Chine. L'écrivain invite lui-même à opérer ce rapprochement :

Quant aux ressemblances objectives [des logogrammes] avec telles écritures orientales, je crois qu'elles sont dues à des ressemblances permanentes entre notre écriture occidentale et telle écriture orientale, comme je m'en suis aperçu en 1950 [...]. Je ne m'imaginais pas de telle ou telle écriture orientale, je crois que toute écriture occidentale naturelle présente un aspect oriental, surtout lorsqu'il s'agit d'une écriture occidentale très libre, tracée en noir sur du papier blanc et mise sur un mur.¹⁸⁷

Par ailleurs, la coprésence de l'image peinte et d'un texte écrit en marge est caractéristique de l'esthétique classique chinoise¹⁸⁸ – ce que l'on retrouve tant dans les logogrammes que dans les dessins qui les précèdent. Il arrive même que les maîtres calligraphes chinois indiquent « une transcription en écriture régulière en regard des pièces difficiles à déchiffrer »¹⁸⁹ ; ce que l'on retrouve chez l'auteur belge.

En outre, l'isomorphisme entre le tracé des logogrammes et les paysages enneigés de la Laponie, de façon à l'évoquer plus qu'à la représenter, fait écho aux techniques des peintres orientaux pour susciter une vision absente du tableau : « [c]e qui compte aux yeux d'un Chinois n'est pas tant la *ressemblance* – illusoire de toute façon – que l'objet représenté entretient avec le réel, mais plutôt la *présence* vivante qu'il manifeste »¹⁹⁰. La capacité de Dotremont à faire émerger du tracé une suggestion de Laponie fantasmagorique renvoie tant à une maîtrise technique qu'à la capacité à s'identifier pleinement au monde qu'il décrit – ce qui le rapproche des maîtres dont les traits doivent « être inspirés par la contemplation des mouvements de la nature : eau s'écoulant en cascade, vol d'oiseaux, roseaux dans le vent, etc. »¹⁹¹.

À partir de ces éléments, se référer à la culture extrême-orientale constitue *a priori* une clef d'analyse efficace pour mesurer la richesse de son travail. Cependant, bien que la forme et la texture des traits logographiques invitent à les qualifier d'*idéogrammes*¹⁹², la référence à l'Asie se présente sur le mode d'une mise à distance affichée par l'auteur. Christian Dotremont refuse de confondre sa démarche à celle des Orientaux : « [c]e n'est pas la calligraphie que je veux. On ne doit pas raffiner l'écriture. Mais trouver une écriture

¹⁸⁶ François CHENG, *Et le souffle devient signe. Ma quête du vrai et du beau par la calligraphie*, Paris, L'iconoclaste, 2001, p. 19.

¹⁸⁷ Lettre de Christian Dotremont à Émile Languet datée du 28 septembre 1971.

¹⁸⁸ Voir François CHENG, *Chu Ta : le génie du trait*, Paris, Phébus, 1986 ; François CHENG, *Shitao : la saveur du monde*, Paris, Phébus, 1998.

¹⁸⁹ Jean-Marie SIMONET, André KNEIB et Fan DI'AN (direction), *Le Pavillon des Orchidées. L'art de l'écriture en Chine*, catalogue de d'exposition, Bruxelles, Europalia/Fonds Mercator, 2009, p. 169.

¹⁹⁰ François CHENG, *Chu Ta : le génie du trait*, *op. cit.*, p. 62 ; « [l']art chinois exige du regard qu'il découvre ce qui n'est pas montré. [...] On nous montre l'hiver. Et nous sommes requis d'entendre le printemps », François CHENG, *Shitao : la saveur du monde*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁹¹ Viviane ALLETON, *L'écriture chinoise*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁹² On peut souligner que, sur le plan étymologique, le choix du terme « logogramme » pour désigner ses poèmes-peintures rejoint, peut-être à l'insu de l'auteur, la spécificité linguistique des caractères orientaux, dès lors que « l'idéogramme en tant que tel est un signe attaché aux formes de la langue, non aux idées », et, par conséquent, « le terme de "logogramme" lui serait bien mieux adapté », Anne-Marie CHRISTIN, *L'image écrite. Ou la déraison graphique*, *op. cit.*, pp. 39-40.

naturelle, spontanée. L'Oriental cherche une perfection. Nous voulons quelque chose de plus direct »¹⁹³. Ses créations reposent sur une libération du geste pour se réapproprier la page et s'inscrivent dans la recherche d'une spontanéité héritée de Cobra, d'où émergent simultanément un texte inédit et une graphie originale¹⁹⁴. À l'inverse, les caractères chinois exigent une homogénéité spatiale rigoureuse entre eux : « [t]ous les caractères, quel que soit leur degré de complexité, sont censés occuper un espace égal, un carré imaginaire »¹⁹⁵ ; à quoi s'ajoutent la connaissance précise de l'ordre des traits qui les composent, en tant qu'une « erreur d'ordre est qualifiée de “faute d'orthographe”, et apparaît inévitablement dans l'aspect défectueux du caractère achevé »¹⁹⁶ ; ainsi que la qualité du trait : sa direction, son épaisseur et sa longueur constituent autant de conditions de lisibilité. Aussi, à la rigueur de traditions sévèrement codifiées s'opposent apparemment l'ampleur et les variations de la pratique de l'écrivain.

Néanmoins, le refus d'établir une filiation entre ses logogrammes et l'Extrême-Orient s'inscrit plus largement dans le contexte d'une opacification de leur sens, que l'auteur élabore dans les commentaires sur son entreprise. Ceux-ci développent une perspective en opposition systématique à l'égard de toute tentative de définition, de taxinomie ou de rapprochements, afin d'en préserver la spécificité :

[...] quoique je sois modeste, je pense que mon travail est assez nouveau, je ne travaille pas dans le sens de la tradition, je pense que je libère notre écriture occidentale de certaines formes ou principes fixes (surtout de la proportion classique) sans imiter tels ou tels orientaux.¹⁹⁷

Aussi s'agit-il de nuancer sa distanciation, ostensiblement marquée, à l'égard du modèle calligraphique oriental. Comme le précise Pierre Alechinsky, « il ne voulait plus que ses logogrammes fassent penser à la “calligraphie” chinoise ou japonaise »¹⁹⁸, non à l'acte d'écriture de leur tradition. C'est donc le terme « calligraphie » en lui-même qui prête à confusion, car il désigne en Occident la « belle écriture » des copistes. Le refus du poète plasticien d'assimiler son travail à ce type de démarche s'explique en regard de sa fonction purement décorative, qui réduit la portée de la création scripturaire : « [j]e suis occidental mais hostile à la “platitude” de l'écriture occidentale, hostile aussi à la calligraphie – qui en Occident a un sens scolaire, impersonnel ou ornemental »¹⁹⁹. Comme le développe Christian Briend :

¹⁹³ Citation de Dotremont dans Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, op. cit., p. 36.

¹⁹⁴ « [...] s'il jette le dessin, il jette aussi le texte. Un logogramme détruit c'est un poème perdu. Jamais il ne se sert deux fois d'un texte. [...] chaque fois le texte est imprévu, original. [...] Sur-le-champ, sans aucun délai afin d'éviter tout retard, donc toute accoutumance, le pinceau s'empresse de changer ce texte inopiné en un dessin de lettres – en ce qu'on nomme un manuscrit, mais non pas fait pour la lecture, au contraire pour la déjouer », *ibid.*, p. 27.

¹⁹⁵ Viviane ALLETON, *L'écriture chinoise*, op. cit., p. 31.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 28. De même, au Japon, Anne-Marie Christin rappelle que son système idéographique et syllabique ne conçoit pas « l'opposition que nous faisons entre *écriture* et *calligraphie* » : « un seul mot, aux yeux mêmes d'un calligraphe, y suffit, celui de *shō* (comme un autre mot unique, *mōji*, suffit pour désigner ensemble *kanji* et *kana*, idéogrammes et syllabaires) », Anne-Marie CHRISTIN, « Texte, Image, Écriture », *art. cit.*, pp. 26-27.

¹⁹⁷ Lettre de Christian Dotremont à Émile Langui datée du 28 septembre 1971.

¹⁹⁸ Pierre ALECHINSKY, « Duo avec Dotremont », in Michel DRAGUET (sous la direction de), *Christian Dotremont. Les développements de l'œil*, op. cit., p. 127.

¹⁹⁹ Lettre de Christian Dotremont à Émile Langui du 28 septembre 1971.

À la différence du calligramme d'Apollinaire, dont l'étymologie suggère qu'il participe d'une démarche avant tout esthétique, le terme forgé par Dotremont affirme d'emblée la prééminence du sens sur la recherche de la beauté, prîée dans un logogramme de 1969 de « déchanter ».²⁰⁰

De ce point de vue, le travail de Dotremont évoque une tradition orientale spécifique qui se libère des conventions scripturaires pour porter à l'extrême la qualité esthétique des caractères. Il s'inspire du style chinois *caoshu*²⁰¹ – terme que François Cheng traduit par « style herbe ou herbe folle »²⁰² pour désigner sa dimension libre et impulsive – ainsi qu'il l'évoque lui-même : « mon écriture la plus naturelle, l'écriture la plus naturelle de beaucoup de personnes, ressemble, ainsi regardée, à l'écriture chinoise naturelle, appelée “chinois d'herbe”, non spécialement calligraphique »²⁰³. Ce terme désigne différents usages selon le contexte :

En tant que style de calligraphie, ce ne peut être qu'un plaisir d'artiste. Écrire un texte destiné au public en *caoshu* demande un effort intense. À l'autre extrême, les brouillons qu'on écrit rapidement pour soi-même, les notes de cours prises à la vitesse de la parole sont souvent aussi considérés comme *caoshu*.²⁰⁴

Cela éclaire les deux extrêmes entre lesquels joue l'écrivain : expression d'un travail complexe pour aboutir à une forme achevée²⁰⁵, les logogrammes résistent pour autant à s'inscrire pleinement dans la catégorie des œuvres *calligraphiques*, alors que le scripteur s'inspire de l'écriture manuscrite brouillonne²⁰⁶.

Selon Viviane Alleton, le *caoshu* est une « écriture d'écriture », en ce sens que « [c]rée à partir d'un besoin d'abréviation, elle est vite devenue un art abstrait autant qu'un système de signes : le *caoshu*, intelligible seulement aux initiés, est inutilisable pour la communication quotidienne »²⁰⁷. Ces éléments rejoignent les propos du poète, précisant que sa « logographie » exagère la tendance des écrivains à n'être « lisibles [qu']à eux-mêmes », en sorte que « l'illisibilité devient un moyen de communication »²⁰⁸. Utilisée préférentiellement par certains maîtres, cette esthétique explore la fusion des dimensions linguistiques et graphiques de chaque caractère pour produire un sens à la fois sémantique et visuel – au point que certains poèmes orientaux se prêtent davantage à une contemplation visuelle qu'à une méditation sur le contenu. L'écriture logographique et celle de style *caoshu* se rejoignent en ce que les poèmes, dans les deux cas, se donnent à voir à la fois comme texte et comme dessin de lignes, de courbes, de points. Tous deux visent non la duplication d'une structure figée mais d'innombrables variations qui dynamisent l'écrit – si bien que Dotremont, tout comme certains maîtres chinois et japonais, peut parfois ne pas se relire lui-même.

Spécifiquement, ce que le poète emprunte à la tradition orientale concerne moins son esthétique ou ses règles de composition que ses techniques gestuelles d'écriture. Aussi est-ce le rapport au corps qui permet

²⁰⁰ Christian BRIEND, « Histoire du log », *art. cit.*, pp. 10-11.

²⁰¹ Ce style s'oppose aux formes plus académiques qui caractérisent traditionnellement les caractères chinois. Voir Jean-Marie SIMONET, André KNEIB et Fan DI'AN (direction), *Le Pavillon des Orchidées. L'art de l'écriture en Chine*, catalogue de d'exposition, Bruxelles, Europalia/Fonds Mercator, 2009.

²⁰² François CHENG, *Et le souffle devient signe. Ma quête du vrai et du beau par la calligraphie*, *op. cit.*, p. 25.

²⁰³ Christian DOTREMONT, « Teg og Tegniger », in *Cobraland*, pp. 160-161.

²⁰⁴ Viviane ALLETON, *L'écriture chinoise*, *op. cit.*, p. 84.

²⁰⁵ On peut noter à cet égard que près de 80% des logogrammes ont été détruits de la main de Dotremont en raison de leur non convenance à ses exigences de perfection formelle et stylistique.

²⁰⁶ Voir les premières pages du *Logbook*, Paris, Yves Rivière, 1974.

²⁰⁷ Viviane ALLETON, *L'écriture chinoise*, *op. cit.*, p. 82.

²⁰⁸ Lettre de Christian Dotremont à Michel Butor du 1^{er} août 1967, in Michel SICARD (établie et annotée par), *Christian Dotremont-Michel Butor. Cartes et lettres. Correspondance 1966-1979*, *op. cit.*, p. 26.

d'établir, plus profondément – par-delà les dires contradictoires de l'écrivain –, une filiation entre sa recherche iconotextuelle et la tradition asiatique. Si Dotremont trace significativement de nombreux logogrammes avec un pinceau chinois imprégné d'encre de Chine, ce n'est pas tant afin d'habiller sa pratique d'excentrisme qu'afin d'expérimenter les difficultés de la tradition orientale. Car il s'y joue la volonté de reconquérir ce qui est perdu par la pratique actuelle de l'écrit, et dont l'Extrême-Orient, fantasmatiquement, serait le gardien.

III Enjeux révolutionnaires de la création

En regard des éléments précédents, il peut être tentant d'associer le travail de Christian Dotremont à des expérimentations détachées des réalités extérieures, selon un repli autotélique de l'œuvre sur elle-même et lié au risque d'une clôture propre à sa contemplation. En réalité, sa dimension ludique traduit un rapport transgressif aux normes qui actualise le désir d'un engagement politique. Comme le développe Serge Linarès, « [r]évolutionnaire, Dotremont l'est demeuré tout au long de son existence, au fil toujours tendu de ses expériences »²⁰⁹. Les données biographiques révèlent une trajectoire marquée par la volonté d'associer création et engagement, de façon à les soutenir mutuellement. Accueilli dès 1941 par les surréalistes à Paris, le poète se trouve tôt imprégné de leurs idéaux révolutionnaires ; et Nathalie Aubert montre que l'expérience de la Seconde Guerre mondiale rend brûlante la question des rapports entre création et réalité sociale :

Pour cette génération de jeunes gens qui ont choisi de « rester », pour qui la guerre est le quotidien avec le manque de moyens de subsistance, les difficultés avec la censure, et enfin, pour certains membres du groupe soit la nécessité de passer en zone libre, soit les arrestations suivies, parfois, d'envoi dans les camps, il n'est plus question de « passivité ».²¹⁰

Le caractère transgressif des expérimentations manifeste, d'une part, une façon d'éviter la réduction de la poésie à des enjeux qui la menaceraient de vacuité, en lui conférant un sens plus substantiel. D'autre part, cela constitue une voie pour transférer son désir d'engagement dans l'acte scripturaire, en compensation des échecs pour concrétiser ses rêves de jouer un rôle actif pour défendre ses idéaux – que ce soit pour combattre l'invasion allemande de la Finlande²¹¹ ou pour conquérir une place dans l'appareil communiste²¹². C'est pourquoi, de façon significative, l'écrivain insiste sur le pouvoir performatif du langage :

L'action d'une idée souvent dépend d'un calepin, d'un crayon.

²⁰⁹ Serge LINARÈS, « Politiques du poétique chez Christian Dotremont », in Agnès SPIQUEL et Jeanyves GUÉRIN (textes réunis par), *Les révolutions littéraires aux XIX^e et XX^e siècles. « À la fin, tu es las de ce monde ancien »*. Actes du colloque de Valenciennes, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2006, collection « Recherches valenciennoises », p. 213.

²¹⁰ Nathalie AUBERT, « Christian Dotremont – Raoul Ubac : la conquête du monde par l'image », in Paul ARON (dirigé par), *Textyles*, n°30 : *D'autres Dotremont*, op. cit., p. 30.

²¹¹ Voir Guy DOTREMONT, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, op. cit.

²¹² Voir Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, op. cit.

Cette idée même, cette étincelle mentale, attend tout des mots, est peut-être née d'un mot : il n'est pas rare que le langage tienne les deux bouts de la chaîne.²¹³

De ce point de vue, il est difficile de dissocier les choix esthétiques de l'auteur de son rapport à l'engagement pour la société, dont l'art devient une voie de réalisation : « ce réel qui est à prendre mais à changer, renaturer, envelopper dans l'utopie du réel où nous allons »²¹⁴. Cette conception détermine un *ethos* qui déborde du cadre de l'œuvre et range Dotremont parmi les poètes qui, selon Jasmine Getz, tentent de « mettre en *harmonie* “formes du langage” et “formes de vie”, *leurs* formes de vie, par un perpétuel *ajustement* de leur parole dans la langue, *avec* la langue, *contre* la langue (contre la stéréotypie, les préjugés de langue et d'existence) »²¹⁵.

1) Transformer le monde, changer la vie

Si l'art et la littérature constituent, pour Christian Dotremont, des moyens privilégiés pour assurer une transformation sociale, cela n'est possible que s'ils se trouvent liés à une dynamique politique – au point que celle-ci constitue un élément éthique déterminant la qualité des œuvres à ses yeux. Cela se traduit concrètement par deux éléments intriqués : le développement de projets collectifs et l'« ouverture au Parti communiste comme groupement politique révolutionnaire, renouvellement théorique du surréalisme et émergence d'une conception expérimentale de la peinture »²¹⁶. Comme le met en avant Yves Bonnefoy, Dotremont « crut toujours, quitte à la chercher sur des plans nouveaux, la possibilité d'actions collectives dont la société aurait bénéfice »²¹⁷. Dans cette optique, il développe dès 1943 l'idée d'un engagement collectif voué à une écriture à valeur « objectivatrice et révolutionnaire »²¹⁸ afin, entre autres, de compenser l'attitude d'André Breton qu'il estime passive et détachée des réalités des pays sous Occupation²¹⁹.

Selon Michel Dragnet, cette position « singulière en pleine Occupation allemande » instaure les bases de Cobra en tant que mouvement tissé de liens entre des groupes expérimentaux et « nourris pas une même ambition internationaliste »²²⁰. Graham Birtwistle montre que si la majorité des membres se rallient à la cause socialiste de l'internationalisme, c'est parce qu'ils imaginent leur mouvement comme « n'étant limité par aucune barrière nationale, raciale ou culturelle », en réaction contre « le nationalisme destructeur et le racisme des années

²¹³ *La mathématique du ténu. L'homme à naître – III*, p. 85.

²¹⁴ « Ô Préhistoire, bonjour », logogramme à l'encre de Chine sur papier du Japon marouflé sur toile, 210×210 cm, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 526.

²¹⁵ Jasmine GETZ, « Introduction », in *La Revue des Sciences Humaines*, n°286 : *Poésie, esthétique et éthique*, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2007, p. 7.

²¹⁶ Michel DRAGNET, « Les développements de l'œil : I. Christian Dotremont face à l'image », *art. cit.*, pp. 38-39.

²¹⁷ « Dans une interview de 1943 : “vos projets personnels ?”, lui demandait-on, et il répondait : “avoir des projets collectifs.” », Yves BONNEFOY, « Préface », *art. cit.*, p. 17.

²¹⁸ Citation de Christian Dotremont reprise dans Michel DRAGNET, « Cobra : traces et instants. Esquisses d'une chronologie », *art. cit.*, p. 32.

²¹⁹ Pour Nathalie Aubert, ce projet littéraire représente un « acte poétique de résistance en lui-même » en ce qu'il vise « à l'heure des pires exacerbations nationalistes, à réaffirmer le caractère international et cosmopolite du surréalisme dont certains de ses membres étaient menacés par la guerre à la fois dans leurs personnes [...] et dans les idées qu'ils défendent », Nathalie AUBERT, « Christian Dotremont – Raoul Ubac : la conquête du monde par l'image », *art. cit.*, p. 14. Voir également : Denis LAOUREUX, *Cobra passages*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2008.

²²⁰ Michel DRAGNET, « Cobra : traces et instants. Esquisses d'une chronologie », *art. cit.*, p. 32. Cela se traduit entre autres par le fait de participer à la revue significativement intitulée *L'invention collective*.

hitlériennes »²²¹. La fondation de Cobra se conçoit donc comme une réponse à la nécessité d'un « art nouveau forgé à l'épreuve de la guerre, mais voué à incarner la Libération en développant une réflexion sur la notion d'action et sur le principe de devenir »²²².

La lutte contre le nazisme et la défense des valeurs surréalistes en l'absence d'André Breton débouchent sur la radicalisation de la position de Dotremont à partir de 1947 ainsi que l'élaboration du « surréalisme révolutionnaire »²²³. Il s'agit d'une voie pour associer la création à l'effort du parti communiste d'une transformation sociale. Le fait est que le communisme, fort de son rôle prestigieux dans la Résistance, apparaît à la fin de la guerre comme le lieu où peuvent se rejoindre les ambitions esthétiques et idéologiques des avant-gardes²²⁴. Cependant, il ne s'agit pas pour les artistes qui s'engagent dans le surréalisme révolutionnaire d'inféoder leur pratique à une idéologie politique²²⁵, mais de légitimer leur travail et de lui conférer un supplément de sens. Comme l'analyse Pierre De Maret, la notion d'« art populaire » qui détermine leurs recherches artistiques est le lieu d'un « détour anthropologique », d'un « tour de passe-passe »²²⁶, qui dépasse la définition que lui attribuent les communistes :

[...] le terme d'« art populaire » en vient à signifier tout à la fois l'art du peuple dans son sens prolétaire, l'art des peuples dans leur diversité ethnographique et préhistorique et leur capacité à générer des mythes et des symboles [...].²²⁷

Si l'enjeu consiste à trouver des formes d'expression qui répondent aux attentes du peuple²²⁸ – parmi lesquelles le « primitivisme »²²⁹ constitue un exemple représentatif –, Marc Quaghebeur montre que la révolution visée par Dotremont concerne une ouverture à un au-delà des apparences, liée à la certitude que « la transformation des choses passe par un type particulier de rapport aux mots puisque ceux-ci élaborent à leur façon le réel »²³⁰. Dans le texte fondateur du surréalisme révolutionnaire, le poète pose en effet que « du point de vue matérialiste “transformer le monde” doit l'emporter dans l'action » et que « “changer la vie” est la fin de “transformer le monde” »²³¹. De façon concrète, Yves Bonnefoy met en avant que leur quête commune pour

²²¹ « [...] et d'autre part [en] riposte contre l'étroitesse de l'opinion et du goût bourgeois », Graham BIRTWISTEL, « Derrière le primitivisme de Cobra », in *Cobra*, *op. cit.*, p. 147.

²²² Michel DRAGUET, « Les développements de l'œil : I. Christian Dotremont face à l'image », *art. cit.*, p. 39.

²²³ « Comme base aux discussions, Dotremont y soumet un texte intitulé *Le Surréalisme révolutionnaire* qui sera publié, en 1947 [...]. Ce texte vise à déterminer les conditions d'une création surréaliste qui réponde aux exigences du communisme. Pour Dotremont, l'ambition révolutionnaire de tout engagement d'avant-garde conduit alors à inféoder celui-ci à la doctrine révolutionnaire par excellence : le communisme », *ibid.*, pp. 38-39. Voir Christian DOTREMONT, « Le surréalisme révolutionnaire », in *Les Deux Sœurs*, n°3, Bruxelles, 1947, pp. 3-37.

²²⁴ Cela renforce possiblement la fascination qu'exerce la Chine sur l'imaginaire de Dotremont, alors qu'elle se transforme progressivement, à cette époque, en puissance communiste.

²²⁵ Au fur et à mesure de sa quête d'un langage qui réunisse indissociablement lisible et visible, Christian Dotremont est amené à se détacher du « dogmatisme affiché à l'époque du surréalisme révolutionnaire et même de Cobra », Michel DRAGUET, « Les développements de l'œil : II. Christian Dotremont au cœur de l'image », *art. cit.*, p. 101.

²²⁶ Pierre DE MARET, « Cobra : le drôle de totem d'une étrange tribu », in *Cobra*, *op. cit.*, p. 158.

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ « Dotremont dénonce avec véhémence ce qu'il appelle le formalisme et ses avatars que sont le naturalisme, le surréalisme et l'art abstrait, autant de formes d'expression artistique qui lui paraissent étrangères au peuple », *idem.*

²²⁹ Voir Graham BIRTWISTEL, « Derrière le primitivisme de Cobra », *art. cit.*

²³⁰ Marc QUAGHEBEUR, « Dotremont ou la perspective du parmi », *art. cit.*, p. 14.

²³¹ Christian DOTREMONT, « Le surréalisme révolutionnaire », in *Cobraland*, p. 19. « Reprenant à son compte les injonctions célèbres de Rimbaud et de Marx (“changer la vie”, “transformer le monde”), Dotremont réaffirme, après Breton et *La Révolution de la Nuit*, que “pour nous ces deux mots d'ordre n'en font qu'un” [...], ajoutant que l'expérience surréaliste est une “révolution intérieure” [...] qui préfigure ce qu'il appelle la “révolution objective” », Arnaud BUCHS, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme. La réalité à l'épreuve du langage et de l'image*, Paris, Galilée, 2005, collection « Débats », p. 205.

« donner un sens praticable aux belles mais problématiques formules » se concrétise par le développement d'une « esthétique convulsive »²³² capable de bouleverser l'existence d'autrui. L'objectif est, selon les termes de Marc Quaghebeur, « d'«agir» sur les objets » par le biais du langage « pour qu'ils agissent *autrement* sur nous »²³³.

Ce pouvoir d'agissement du langage se comprend à partir de la « structure d'horizon », inscrite dans l'œuvre à la fois par le choix d'un langage fondé sur des associations sémantiques improbables et par le déploiement d'une « poétique du blanc » qui fait de l'espace entre les traits une béance, un vide. Plus qu'établir une corrélation entre la structure du visible et le monde de l'œuvre, cette notion qui organise le champ perceptif révèle que « l'au-delà s'inscrit dans l'immanence », au sens où « c'est *notre* monde qui est à tout moment susceptible de se révéler comme un autre monde »²³⁴. C'est ce qui fait que les logogrammes se conçoivent, par isomorphisme, comme la naissance figurale d'un paysage lapon imaginaire. En ce sens, ils ont pour vocation à mettre au jour l'altérité inscrite au cœur du donné sensible :

Ce qui est en jeu dans ce creusement d'une distance au cœur de la chose ou du paysage, ce n'est pas la manifestation d'un autre monde, mais la révélation que notre monde est autre que nous le croyons, la mise au jour de son altérité secrète [...].²³⁵

Christian Dotremont vise non à donner accès à un surréel – c'est-à-dire un monde séparé du réel, en excès sur le donné sensible – mais à révéler que le quotidien peut se montrer infiniment riche de potentialités cachées, de façon immanente et liée à la sensibilité de la personne. Dès lors, en vertu de cette relation symétrique entre monde et texte, modifier l'utilisation du langage signifie « changer les choses, telles qu'en elles-mêmes le grand “change” du monde toujours les convertit »²³⁶.

À partir de la phénoménologie de Michel Henry, la modification du monde dans les poèmes signifie l'altération de sa perception sur le plan de la subjectivité – ce qu'évoque l'expression « pays interne » dans « Les transformes »²³⁷. Explorer la part d'altérité constitutive du réel signifie potentiellement bouleverser l'affectivité, s'il est vrai que le monde se trouve façonné par les tonalités émotionnelles de la personne qui en fait l'expérience. Cela étaye l'idée de Michel Collot selon laquelle le mot se conçoit comme « mouvement de langage », en tant que le langage « affecte aussi bien le sujet, qui “naît” avec le poème, que la réalité elle-même, qui l'“émeut” et qu'il fait bouger, l'arrachant aux représentations “figées” »²³⁸.

Cette porosité phénoménologique entre l'œuvre et la structure du monde recoupe la pensée extrême-orientale qui invite à dépasser la séparation du sujet et de l'objet. Comme le montre François Jullien, l'idée d'une autonomie de l'œuvre littéraire est étrangère aux lettrés chinois, pour qui celle-ci « est naturellement en corrélation avec tout le procès figurateur à l'œuvre dans le monde et s'intègre à celui-ci »²³⁹. Alors que le terme

²³² Yves BONNEFOY, « Préface », *loc. cit.*, p. 11.

²³³ Marc QUAGHEBEUR, « Dotremont ou la perspective du parmi », *art. cit.*, p. 14.

²³⁴ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 25. Cela fait écho au poème « Les transformes » qui thématise ce processus : « [J]a danse tord les membres de l'espace et les détend, comme un rapace pour les embrasser », « Les transformes », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 190.

²³⁵ *Ibid.*, p. 158.

²³⁶ *Ibid.*, p. 174.

²³⁷ « Dans la bouche du blanc les dents, la langue et la gorge du pays interne, l'agressivité du virage et la souplesse de la dureté », « Les transformes », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 190.

²³⁸ Michel COLLOT, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 26.

²³⁹ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur*

« *wen* », qui désigne en chinois la littérature, renvoie spécifiquement aux signes graphiques, la proximité formelle des logogrammes avec les poèmes orientaux invite à puiser dans la tradition analytique de cette culture éloignée pour les analyser. Selon le sinologue, la notion de *wen* intervient à quatre niveaux :

[...] en tant que *wen* de la nature, en rapport avec les marques et les figurations repérables sur le corps des animaux ; en relation avec le principe de l'ordre cosmique (en rapport avec les trigrammes fondateurs permettant d'appréhender l'Efficiencia infinie à l'œuvre dans l'Univers) ; en accord avec les notions de culture et d'éducation (*wen* comme civilisation) ; et finalement, en tant que signe graphique.²⁴⁰

Cette polysémie renvoie au projet du poète de faire de la dimension plastique des textes le lieu d'une remise en question de la réception de l'œuvre littéraire en Occident²⁴¹ – laquelle, selon Michel Draguet, touche moins à une « transformation de la consommation sociologique de l'œuvre » qu'à la « fusion intime du sens et de la forme »²⁴².

En particulier, l'intérêt de la notion de « *wen* » est lié au fait que sa polysémie est « toujours à l'œuvre, consciemment ou inconsciemment, pour rappeler que l'œuvre littéraire, comme accomplissement humain, est partie prenante de l'accomplissement des choses »²⁴³. Dans cette perspective, Christian Dotremont rejoint en profondeur la tradition orientale en ce que sa pratique, comme celle des poètes classiques chinois, réactive de façon continue le caractère fécond de cette polysémie. Dans cette perspective, les formes esthétiques qu'il emprunte avec les autres membres de Cobra aux différentes cultures constituent une stratégie à la fois pour atteindre un « art populaire », en accord avec leurs idéaux, et pour éduquer la sensibilité des personnes :

[...] dans la pensée « transformer le monde » commence par « changer la vie », en d'autres termes la révolution objective commence par une « révolution intérieure » – « intérieure » mais, évidemment, déterminée de l'extérieur, d'abord par les conditions économiques.²⁴⁴

Cette « révolution intérieure » repose entre autres sur la libération de l'imaginaire – emprisonné par les canons et les codes esthétiques traditionnels – au contact des traditions dites primitives. Ainsi que le précise Georges Meurant, il ne s'agit pas de « rêveries réactionnaires du retour simpliste à la nature »²⁴⁵. Si l'ambition de lier création littéraire et engagement politique trahit « la voix d'un homme blessé par les impasses du monde de la réification »²⁴⁶, la dimension révolutionnaire de l'entreprise dotremontienne réside dans la possibilité d'un accord à retrouver entre les exigences du « principe de réalité »²⁴⁷ et de l'imaginaire – accord menacé par l'avènement de la société technicienne contemporaine et la suprématie du discours scientifique.

l'altérité interculturelle) [1985], Paris, Presses universitaires de France, 2003, collection « Quadrige », p. 27.

²⁴⁰ *Idem.*

²⁴¹ Voir l'analyse que développe Graham Birtwistle à propos du primitivisme de Cobra comme moyen de remise en question idéologique et de politique culturelle : « Derrière le primitivisme de Cobra », *art. cit.*

²⁴² Michel DRAGUET, « Boues, bouologismes ou les rêveries de la matière », in Michel DRAGUET (sous la direction de), *Cobra en Fange. Vandercam-Dotremont : dessin-écriture-matière (1958-1960)*, *op. cit.*, p. 178.

²⁴³ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, *op. cit.*, p. 55.

²⁴⁴ « Le surréalisme révolutionnaire », p. 19.

²⁴⁵ Georges MEURANT, « Un temps d'écriture », *art. cit.*, p. 20.

²⁴⁶ *Idem.*

²⁴⁷ Le « principe de réalité », théorisé par Freud en 1911 dans son article « Formulation sur les deux principes du fonctionnement psychique », se conçoit comme force qui tient en compte les exigences du réel et, à cet égard, extrait le sujet de l'hallucination, du rêve, dans lesquels triomphe le principe complémentaire du « principe de plaisir ». Voir pour plus de précisions : Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1988, collection « Science de l'homme Payot ».

Plus encore, les logogrammes signifient une manière de se positionner en contrepoint des avancées techniques récentes en refusant à l'écriture la facilité de sa reproduction, car elles menacent d'escamoter le sens originel de l'écrit comme appropriation d'un geste. À cet égard, on retrouve les enjeux qu'analyse Cécile Hayez-Melckenbeeck à propos de la signature comme mode de résistance au processus actuel de codification – accentuée par les formes d'écriture électronique – qui va « dans le sens de l'abstraction, de la systémisation, de la dégestualisation »²⁴⁸. Les logogrammes mettent ainsi en lumière la valeur de l'écrit comme « acte d'appropriation, d'intériorisation d'un code, de symbolisation, de subjectivation » singulier et provocateur, et indiquent tant une volonté de s'inscrire dans une tradition que de « briser le patrimoine reçu »²⁴⁹.

2) Initier à la sensualité

Si l'œuvre du poète plasticien a vocation à stimuler l'imaginaire et à inviter à se libérer d'un rapport purement pragmatique au monde, elle vise pour autant non la fuite de la réalité mais une manière de l'enrichir, « [d]onnant leçon d'aimer aussi le monde que nous avons reçu et pas seulement une patrie invisible »²⁵⁰. Le scripteur cherche dès lors à rendre à la littérature sa dimension d'*expérience*²⁵¹, selon la conception expérimentale de la création propre aux artistes de Cobra qui valorisent une réception sensuelle des œuvres. En déroband, dans les logogrammes, la transparence phonologique de l'alphabet, Dotremont rappelle qu'aucun texte ne peut exister sans la présence matérielle de sa lettre. En outre, la jonction de la beauté plastique de leurs traits et de leurs énoncés poétiques improbables empêche la saisie du sens afin d'ouvrir à un rapport affectif aux textes, d'ordre antéprédicatif. Ces différents éléments ont vocation, entre autres, à initier à un rapport pleinement charnel à l'œuvre et, par extension, au monde.

Comme le souligne Clothilde De Penaranda, les membres de Cobra se trouvent influencés par les travaux de Gaston Bachelard – qui met en avant la connexion entre l'expérience du réel et l'imaginaire – et d'Henri Lefebvre – lequel développe l'importance de la sensualité au quotidien. Selon la spécialiste, leur découverte exerce « une influence prépondérante [*visi*] sur les peintres, sculpteurs et poètes de Cobra en instaurant le règne de la matière »²⁵². L'exposition « L'objet à travers les âges » se révèle indicative de cette influence ; Christian Dotremont y invite « à des relations hédonistes avec des objets présentés comme autant de “réserves de la sensibilité” : un tas de pommes de terre promises à germination, une corbeille contenant divers objets mis à la disposition des spectateurs, etc. »²⁵³. L'objectif est d'ouvrir à une revivification de la relation avec la réalité, ancrée dans la simplicité de l'expérience, telle que le développe le tract de l'exposition :

Ce qui importe, ce n'est pas que j'aie la possession (capitaliste ou égalitariste) de l'objet, c'est que j'en aie la jouissance au sens humain et total de ce mot ; c'est que j'aie avec l'objet – qui peut être une chose ou un être

²⁴⁸ Cécile HAYEZ-MELCKENBEECK, « Porte-plume, prête-nom et poignet vide. La signature comme lieu de croisement », in Jean-Louis TILLEUIL et Myriam WATTHEE DELMOTTE (sous la direction de), *Texte, Image, Imaginaire*, op. cit., p. 168.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 172.

²⁵⁰ Citation de Christian Dotremont reprise dans Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, op. cit., p. 273.

²⁵¹

²⁵² Clothilde DE PENARANDA, « Cobra ou “l'enfance de l'art”. Histoire d'une amitié partagée », art. cit., p. 66.

²⁵³ Michel DRAGUET, « Cobra : traces et instants. Esquisses d'une chronologie », art. cit., p. 69.

vivant – les rapports les plus riches en joie et en bonheur. C'est qu'à travers cet objet, en lui et par lui, j'entre dans un réseau complexe de rapports humains.²⁵⁴

Ce rapport affectif, tant envers l'acte créateur qu'envers l'œuvre comme objet fini, éclaire l'intérêt des membres de Cobra pour le primitivisme, en ce sens que cette forme d'expression correspond à « l'art des peuples naturels qui trouvent leur inspiration au contact de la nature et de ses matériaux »²⁵⁵. Michel Draguet montre que la congruence entre la valorisation de l'affect et celle des traditions des peuples dits « naturels » trahit une « crise de valeurs intellectuelles »²⁵⁶. En particulier, dès lors que les cultures chinoise et japonaise font de l'immédiation à soi une ouverture à une forme de sagesse, on voit converger les imaginaires orientaux de l'œuvre de Dotremont avec sa quête d'une « poésie naturelle », dès lors que celle-ci s'oppose à toute forme d'idéologie et ouvre à une « conscience immédiate n'ayant d'autre critère que sa propre existence »²⁵⁷ – ce qui s'opère en vertu d'un paradoxe en regard de la portée consciemment politique des choix esthétiques de l'écrivain.

Sur le plan textuel, l'importance de l'expérience sensorielle se donne à lire à travers le regard du sujet lyrique, qui s'ouvre à la réalité comme à une source d'émerveillement intarissable : « [j]'ai envie de faire des clins d'yeux au soleil. J'ai envie de tendre la main aux jardins enrubannés d'ombre que le matin régulier lave avec ses fleurs comme des drapelets informes »²⁵⁸ ; « [l]es arbres de l'éveil qu'emballe le brouillard, / à six heures le lait sauvé de l'écumeuse, / et le soir, en juillet, les mouches lumineuses »²⁵⁹ ; « mon champ de vision / à perte de vue / où d'abîmes surviendront / du sable de l'eau / de la terre au printemps »²⁶⁰. À cela s'ajoute – dans la lignée de l'exposition « L'objet à travers les âges » – la mise en avant du *medium* à travers les multiples transformations que l'auteur fait subir à l'écrit, comme l'exploration d'une « «géographie physique de l'écriture» consciente [...] de sa dimension à la fois charnelle et psychique »²⁶¹. Aussi, dans les expérimentations réalisées en collaboration avec Serge Vandercam, l'écriture se trouve-t-elle « [g]riffée, mordue, calcinée », de façon à ce que le poète éprouve lui-même « l'écriture qui se lézarde, craque, s'abîme, coule »²⁶². Également, au-delà de la valorisation du matériau, on peut noter l'intensification *pathétique* de la relation avec les outils (plume ou pinceau) et l'affirmation de la gestualité. Dotremont délaisse l'« écriture automatique » pour explorer la « spontanéité physique » formulée par Jorn, laquelle constitue un moyen d'affranchir l'expression de l'intellect en privilégiant un rapport sensitif au geste²⁶³ – soit une façon pleinement consciente de vivre l'acte scripteur.

De ce point de vue, l'œuvre rejoint en profondeur la conception du langage propre à la phénoménologie de la Vie. Celle-ci le conçoit comme tissé de tonalités émotionnelles qui l'assimilent, fondamentalement, à un « langage de Vie »²⁶⁴. À partir du renversement de la phénoménologie traditionnelle par le fait de substituer à

²⁵⁴ Citation de Christian Dotremont reprise dans Michel DRAGUET, *idem*.

²⁵⁵ Pierre DE MARET, « Cobra : le drôle de totem d'une étrange tribu », *art. cit.*, p. 158.

²⁵⁶ Michel DRAGUET, « Les développements de l'œil : II. Christian Dotremont au cœur de l'image », *art. cit.*, p. 96.

²⁵⁷ Jean-Clarence LAMBERT, *Cobra. Un art libre*, Anvers, Fonds Mercator, 1983, p. 160.

²⁵⁸ « Le soleil a parlé », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 119.

²⁵⁹ « L'avant-matin », *ibid.*, p. 145.

²⁶⁰ « Ma prairie de rien », *ibid.*, p. 503.

²⁶¹ Michel DRAGUET, « Les développements de l'œil : II. Christian Dotremont au cœur de l'image », *art. cit.*, p. 99.

²⁶² *Ibid.*, p. 102.

²⁶³ « Les artistes de Cobra, à la lecture de Lefebvre, tâchent de se libérer des contraintes intellectuelles afin de mieux affirmer l'homme concret dans un "hic et nunc" inspiré de son livre *La Critique de la vie quotidienne*, paru en 1947 », Clotilde DE PENARANDA, « Cobra ou "l'enfance de l'art". Histoire d'une amitié partagée », *art. cit.*, p. 66. Voir pour plus de précisions : Ana GONZÁLEZ SALVADOR, « Écriture automatique et écriture désautomatisée », in *Textyles*, n°8 : *Surréalisme de Belgique*, Le Cri, 1991, pp. 207-220.

²⁶⁴ Voir Michel HENRY, « Phénoménologie matérielle et langage (ou pathos et langage) », in *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du*

l'apparaître du monde l'auto-révélation *pathétique* de la Vie, Michel Henry invite à penser « un autre langage que celui du monde »²⁶⁵, c'est-à-dire se rapportant à un référent extérieur : un langage qui soit l'expression de la structure immanente de la Vie, tel qu'il ne cesse « de dire en soi la vie avant de la dire à tout vivant »²⁶⁶. Cela rend compte en particulier de la façon dont le poète thématise le pouvoir émotionnel des mots, comme une invitation à reconnaître leur performativité dans leur rapport avec l'affectivité : « [d]'un lit à l'autre / les rêves font l'amour / Et les mots / D'une langue à l'autre s'embrassent »²⁶⁷.

La volonté de revitaliser le langage, dès lors que cela initie à l'accroissement de la sensibilité, inscrit l'écriture sous le signe de l'« éthique », au sens que lui confère Michel Henry. Pour le phénoménologue, l'éthique exprime l'intensification du lien qui unit tout individu à la Vie ; dans cette perspective, « [l]e créateur est alors quelqu'un qui accomplit une œuvre éthique, s'il est vrai que l'éthique consiste à vivre notre lien à la vie de façon de plus en plus intense »²⁶⁸ :

L'éthique a pour but de nous faire vivre ce lien, c'est-à-dire de faire que ce lien oublié soit revécu. Elle veut nous rendre à notre condition métaphysique. C'est-à-dire faire en sorte [...] que le vivant, au lieu de retomber dans sa condition circonscrite et limitée, éprouve la vie en lui, dans une forme d'expérience [...].²⁶⁹

Au-delà du fait qu'elle « éveille en nous les puissances affectives et dynamiques d'une vie qui est à la fois elle-même et plus qu'elle-même »²⁷⁰, la poésie de Dotremont fait de cette intensification du lien à la Vie une façon d'inviter à un être-au-monde pleinement *incarné*. Bien qu'ils ne se soient pas lus²⁷¹, le poète et le philosophe partagent cette intuition que tout corps « *senti* » présuppose un corps « *sentant* », apte à en faire l'épreuve charnelle. Aussi la mise en avant de la « matière-émotion » de l'écriture chez l'auteur plasticien touche-t-elle à la question de l'expérience charnelle ; car la matérialité des signes fait appel à la jouissance des sens – l'appréciation du signifiant – avant de toucher l'intellect – lié au signifié. Comme le souligne Michel Collot :

La poésie moderne nous invite à nous affranchir de ces dichotomies, pour tenter de comprendre comment le sujet lyrique se constitue dans un rapport à l'objet, qui passe notamment par le corps et par les sens, mais qui fait sens et nous émeut à travers la matière du monde et des mots.²⁷²

En ce sens, l'œuvre du poète invite le sujet de réception à considérer la condition de l'individu comme essentiellement être-en-chair.

Alors que Michel Draguet montre que son écriture, « par sa spontanéité et son caractère expérimental, souligne la vitalité d'un imaginaire émancipé des conventions comme la volonté de "réintégrer l'homme dans la

politique, Paris, Presses universitaires de France, 2004, collection « Épiméthée », pp. 325-348.

²⁶⁵ « [...] si [...] la phénoménalité se phénoménalise originairement selon un mode de phénoménalisation radicalement différent de celui du monde, à savoir la vie elle-même saisie dans son essence phénoménologique pure comme autorévélation, alors doit exister aussi, tributaire de ce mode de phénoménalisation propre à la vie et pour autant que celui-ci s'oppose trait pour trait à l'apparaître du monde, un autre langage que celui du monde, que ce langage fait de significations noématiques étrangères à la réalité de leur référent et auquel on limite en général le concept de langage », *ibid.*, p. 335.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 342.

²⁶⁷ « Le congrès international de Cobra », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 184.

²⁶⁸ Michel HENRY, « Art et phénoménologie de la vie », in *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du politique*, *op. cit.*, p. 296.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 296-297.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 297.

²⁷¹ Les archives du Fonds Christian Dotremont des Archives et Musée de la Littérature et du Fonds Michel Henry de l'Université catholique de Louvain ne témoignent, jusqu'à présent, d'aucune trace en ce sens.

²⁷² Michel COLLOT, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 5.

vie ardente” »²⁷³, on comprend que là se joue précisément la révolution visée par l'écrivain. Pour les membres de Cobra, libérer le rapport sensuel au monde s'avère corrélé, par glissement sémantique, à une libération du désir – au sens élargi de la volonté de se vivre davantage dans l'ici-maintenant. Or, selon les dires de Constant Nieuwenhuys en 1950 – peintre néerlandais ami de Dotremont et théoricien de Cobra –, le désir fait la révolution. Aussi, dans la pensée de Dotremont, la jonction du désir et du besoin social définit-elle moins un « credo politique que le point de résonance d'expériences libératrices »²⁷⁴. L'expérimentation artistique constitue un « moyen d'assurer la réalisation du désir artistique, social voire sexuel », car « [c]e combat [...] ne semble pouvoir s'accomplir que contre la société et contre cette culture “qui n'a jamais été capable de satisfaire un seul homme” »²⁷⁵.

3) Œuvre du « parmi »²⁷⁶

À partir des éléments précédents apparaît une contradiction potentielle entre le désir d'un engagement politique *via* la création littéraire et l'importance d'initier à un être-au-monde incarné qui libère la capacité à désirer du sujet. Cela correspond à l'incompatibilité entre, d'une part, un désir de rébellion collective et, d'autre part, une invitation à une révolution d'ordre individuel, personnel. Or, dans l'imaginaire de Christian Dotremont, cela constitue non deux problématiques séparées mais deux pôles d'un même continuum qui touchent, plus fondamentalement, à la question de l'épanouissement de l'être.

Selon ses propres termes, l'enjeu est « de l'emporter sur le malheur » en mettant « en règle sa vie intérieure avec la vie du dehors »²⁷⁷. On peut noter qu'il retrouve, à son insu, les préceptes de la pensée lettrée chinoise, imprégnée de l'idée d'une « co-naturalité » entre l'individu et l'organisation du monde²⁷⁸, de sorte que l'équilibre du monde, de la société, repose sur l'accès à une plénitude intérieure. Il s'agit toutefois de nuancer cette apparente proximité de l'écrivain avec la pensée extrême-orientale : à la différence de Dotremont, le changement en Chine est intégré selon « une logique de la continuation [...] ». La transformation n'est que régulatoire, l'effervescence de la révolution y est impossible, l'harmonie est l'idéal du procès »²⁷⁹. Le poète partage avec la conception extrême-orientale une vision qui n'est « ni individualiste (en concevant le monde à partir du moi), ni niant l'individualité (puisque toute actualisation se fait à travers des individuations » et que François Jullien définit comme une perspective « *transindividuelle* »²⁸⁰. Par ricochet, cela éclaire l'importance de la sensualité dans l'œuvre poétique, en tant que cela touche à la question de l'inscription du sujet dans le monde, avec les autres, et conduit à la constitution d'une poétique du « parmi »²⁸¹. Le fondateur de Cobra insiste sur le fait que

²⁷³ Michel DRAGUET, « Les développements de l'œil : I. Christian Dotremont face à l'image », *art. cit.*, p. 37.

²⁷⁴ Michel DRAGUET, « Cobra : traces et instants. Esquisses d'une chronologie », *art. cit.*, p. 88.

²⁷⁵ Michel DRAGUET, « Les développements de l'œil : II. Christian Dotremont au cœur de l'image », *art. cit.*, p. 96.

²⁷⁶ L'expression est empruntée à Marc Quaghebeur dans son article : « Dotremont ou la perspective du parmi », *art. cit.*

²⁷⁷ Citation de Christian Dotremont reprise dans Marc QUAGHEBEUR, « Dotremont ou la perspective du parmi », *ibid.*, p. 13.

²⁷⁸ « Il y a réciprocité entre le Sage et le Dao, et le *wen* humain actualise le *wen* cosmique », François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, *op. cit.*, p. 39.

²⁷⁹ François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle* [1989], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, *op. cit.*, p. 716.

²⁸⁰ François JULLIEN, *Fonder la morale. Dialogue de Mencius avec un philosophe des Lumières* [1995], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, *op. cit.*, pp. 1424-1425.

²⁸¹ Cela fait écho au fait que la pensée lettrée chinoise « se soucie de l'intégration de la vie humaine à l'univers pour rechercher la

« la plupart des hommes [...] perdent leur intelligence à résister au monde – et résistent en même temps à leur monde intérieur, qui est le monde à l'état pur »²⁸². De ce point de vue, son intérêt pour le politique est à comprendre au sens étymologique d'une inquiétude touchant à l'habitation de l'individu :

Il n'y a pas d'autre vie que la vie quotidienne, ni d'autre vue. Et pas d'autre but à la poésie comme à la philosophie, à la politique comme à la géographie, à la médecine comme à la gastronomie, à la météorologie comme à la phoniatry que d'influer sur le comportement quotidien des hommes.²⁸³

Cette question renvoie, sur un plan pragmatique, à l'ambition des futurs membres de Cobra, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, de « bâtir un monde meilleur »²⁸⁴. Chez Dotremont, cette sensibilité apparaît textuellement dans la tension que Frans De Haes repère entre un « “ici” très réduit (le “village”) et un “là-bas” à la fois infini et vide (le Nord, la Laponie) »²⁸⁵, et dont son œuvre graphique serait la résolution dialectique. En ce sens, son travail se conçoit comme un « passage » qui tente d'aller du « peu “d'ici” (le village, la réserve minimale, la “valise de riens”) au “peu que j'aurai de là-bas qui pour moi fera semblant de naître” »²⁸⁶. Par corollaire, le motif de la nature dans les poèmes exprime le constat d'un divorce aliénant entre la condition de l'homme contemporain et son environnement naturel.

De nouveau, on mesure la richesse polysémique des imaginaires extrême-orientaux dans les poèmes, puisque, comme le souligne Xiaozhen Du, « la philosophie chinoise préconise l'intégration de l'homme à l'univers et aux choses, sa fusion dans l'univers »²⁸⁷. Plusieurs éléments montrent en effet que la découverte de la culture extrême-orientale influence l'aspiration de Dotremont à une « écriture naturelle »²⁸⁸. Paul Aron invite à considérer qu'il se trouve marqué par la figure du maître oriental qui s'efforce de s'intégrer au procès de la nature afin d'atteindre une écriture reflétant la dynamique du *Tao*²⁸⁹ :

[...] C. Leplae [...] a souligné ce qui reliait la démarche surréaliste à celle du calligraphe chinois, l'un et l'autre attentifs à transposer les « mouvements de la nature » [...]. Il est presque impossible que Dotremont n'ait pas eu connaissance de [son] article.²⁹⁰

La proximité entre les démarches de l'auteur belge et du poète oriental permet de rendre compte de la spécificité de l'entreprise de Dotremont. À la différence de la tradition occidentale où l'œuvre littéraire apparaît en concurrence avec la nature et rivalise avec elle, les poèmes orientaux classiques s'écrivent « toujours sur fond cosmologique, dans la plénitude d'un tracé emblématique participant de la figuration infinie des choses, en un

signification de l'existence », Xiaozhen DU, « L'Orient et l'Occident : à propos de l'état d'âme (*jing jie*) notion d'esthétique fondamentale chinoise », in Valentina TIRLONI et Jean-Jacques WUNENBURGER (sous la direction de), *Esthétiques de l'espace. Occident et Orient*, op. cit., p. 15.

²⁸² Citation de Christian Dotremont reprise dans Marc QUAGHEBEUR, « Dotremont ou la perspective du parmi », art. cit., p. 13.

²⁸³ Christian DOTREMONT, *Quand un homme parle des hommes. Ou les ceintures de la connaissance*, Bruxelles, La Boétie, sans date, p. 16.

²⁸⁴ Michel DRAGUET, « Cobra : traces et instants. Esquisses d'une chronologie », art. cit., p. 17.

²⁸⁵ Frans DE HAES, « Introduction », in Fernand VERHESEN et Frans DE HAES (sous la direction de), *Autour de Christian Dotremont*, op. cit., p. 3.

²⁸⁶ *Idem*.

²⁸⁷ Xiaozhen DU, « L'Orient et l'Occident : à propos de l'état d'âme (*jing jie*) notion d'esthétique fondamentale chinoise », art. cit., p. 13.

²⁸⁸ L'expression est empruntée à Michel Draguet dans son article : « Boues, bouologismes ou les rêveries de la matière », art. cit.

²⁸⁹ Voir pour plus de précisions : François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit.

²⁹⁰ Paul ARON, « Radiographie de la catastrophe : Christian Dotremont et le surréalisme révolutionnaire », art. cit., p. 66.

geste de relation originelle à la nature – comme être au monde »²⁹¹. De la même façon, les logogrammes offrent l'expérience troublante qu'analyse Georges Bertrand d'une porosité entre extérieur et espace dessiné : « [s]i l'on admet que le logogramme est un paysage, on ne sait plus si son créateur est à l'extérieur de ce paysage ou bien s'il en fait partie et il en est de même pour le spectateur-lecteur »²⁹².

De la sorte, l'œuvre témoigne d'une possible union à retrouver avec le monde : « écriture rêvée, paysage intérieur, figuration mythique et traditions populaires tendent à la même source, au même désir de fusion avec la nature dans la spontanéité de l'instinct »²⁹³. Jean-Clarence Lambert montre à cet égard que la porosité entre œuvre et monde aboutit à considérer la réalité comme un vaste champ d'activité pour la création littéraire : l'écrivain « jouera avec les plans de villes, Limerick et Louvain, comme avec les images »²⁹⁴, en écho aux logoneiges sur les steppes de la Laponie ; soit autant de manières de conquérir poétiquement un rapport au monde enrichissant. Son travail illustre à cet égard les propos de Raphaël Célis et David Zumwald, pour qui la langue « est avant tout le médium grâce auquel nous nous approprions peu à peu l'opacité du réel pour y creuser les aîtres où pouvoir séjourner, sans autre but que ce séjour lui-même »²⁹⁵.

Plus profondément, ce qui se joue à travers l'interrogation de l'habitation concrète de l'individu, dès lors qu'elle passe de façon privilégiée par l'affect, est la possibilité d'ouvrir à une plénitude existentielle ; soit la pleine habitation de sa propre vie. On conçoit que le travail de revitalisation de l'écriture qu'explore le poète signifie la volonté de transférer au sujet de réception la vitalité de son œuvre. Son refus des conventions se fait invitation à jouir des transgressions qu'il expérimente, s'il est vrai, comme le montre la psychanalyse, que la création a pour fonction d'assumer et de faire vivre par transfert nos fantasmes, et ainsi nous soulager de certaines tensions :

Le plaisir lié à la contemplation, à la lecture, ou l'écoute d'une œuvre d'art, comporte, incontestablement, une analogue satisfaction à jouir impunément, par identification avec l'artiste, dans la création duquel on retrouve un aspect de son propre univers mental, de ses pulsions, de ses désirs autrement entravés.²⁹⁶

En ce sens, le rapport facétieux de l'écrivain au langage rappelle l'enjeu du « mot d'esprit » qu'analyse Sigmund Freud, lequel permet à l'énergie pulsionnelle réprimée de s'exprimer par une utilisation du langage « en bernant la censure par la libération de l'énergie liée à l'inhibition, au refoulement et au contre-investissement, créant ainsi une “épargne” libidinale »²⁹⁷.

Plus encore, l'œuvre réactualise la formule célèbre de Hölderlin, selon laquelle c'est poétiquement que l'homme *doit* habiter la terre²⁹⁸, dans le sens d'une initiation du sujet de réception à devenir artiste, tel qu'on peut le lire dans les vers : « [é]critures peintures qui se proposent / aux transformations de ton regard pour devenir /

²⁹¹ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit., p. 55.

²⁹² Georges A. BERTRAND, « Les logogrammes de Christian Dotremont : une écriture orientale », art. cit., p. 37. « Les logogrammes sont l'entrée du paysage en soi comme la perte de soi dans le paysage, les logoneiges ou les logoglaces tracés dans la nature au cours des promenades en Laponie en témoignent », Yves PEYRÉ, « Dotremont ou l'intense réalité du signe », art. cit., p. 18.

²⁹³ Michel DRAGUET, « Boues, bouologismes ou les rêveries de la matière », art. cit., p. 144.

²⁹⁴ Jean-Clarence LAMBERT, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, op. cit., p. 37.

²⁹⁵ Raphaël CÉLIS et David ZUMWALD, « La poétique phénoménologique d'Henri Maldiney », *Archives de Philosophie*, tome 74, 2011, <http://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2011-3-page-415.htm>, consulté le 6 mai 2013, p. 422.

²⁹⁶ Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, op. cit., p. 37.

²⁹⁷ *Idem*.

²⁹⁸ « C'est poétiquement que l'homme habite sur cette terre », « En bleu adorable », Friedrich HÖLDERLIN, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1967, collection « Bibliothèque de la Pléiade », p. 939.

aussi tes œuvres »²⁹⁹. Comme l'analyse Pierre De Maret, la quête de Dotremont « d'une expression artistique libérée, puisant son inspiration dans l'imaginaire et la nature » va de pair « avec un engagement révolutionnaire et marxiste en faveur de la démocratisation de l'art »³⁰⁰ ; ce qui s'éclaire en raison d'une volonté de libérer l'imaginaire des personnes au contact de ses créations. Car les membres de Cobra partagent l'idée que la condition essentielle pour devenir artiste réside dans l'attitude de la personne à l'égard du quotidien :

*Nous devons faire de tous les hommes des artistes. Car ils le sont. Simplement, ils ne le croient pas. Ils croient que l'art, c'est quelque chose que l'on apprend, que seuls peuvent apprendre des gens qui sortent de l'ordinaire. Ils ne savent pas que l'art habite dans l'homme, qu'il ne se manifeste que par les tâtonnements de l'homme, dans le jeu de l'homme avec les pierres, les couleurs, les mots et les tons.*³⁰¹

D'un côté, cela renforce la proximité de Dotremont avec la pensée extrême-orientale, en ce qu'elle pose entre l'existence et la création une relation chiasmatique. Les Chinois « personnifient l'art de même qu'ils rendent artistique l'existence humaine »³⁰², tandis que, de façon comparable, l'attitude révolutionnaire de Dotremont qui fait « œuvre de sa vie »³⁰³ n'est pas « de refuser l'art [...] mais bien de vivre l'art, dans la vie et comme moyen de la vie quotidienne, pour la *changer* (et non l'anesthésier [...]) »³⁰⁴. D'un autre côté, transférer le statut d'artiste aux personnes en contact des œuvres implique moins un bouleversement sociologique de leur réception, que la possibilité d'accomplir réellement une révolution :

Tous, le vieux peintre impressionniste qui peint des sous-bois, le jeune rapin qui fait des carrés sur fond de cercles parce que ça se fait, le paysan qui patiemment, le dimanche soir, peint des fleurs sur une poutre de sa ferme [...], et les écrivains, et les architectes, et les cinéastes, et les spectateurs aussi, les lecteurs, les habitants de la maison et de la ferme forment les plus efficaces armées de la liberté.³⁰⁵

Cela concerne une libération intérieure des individus, en tant que l'acte symbolique de briser leur relation de dépendance – non conscientisée – à l'égard de la figure du créateur signifie les mettre en demeure d'exploiter leurs propres ressources intérieures pour donner un exutoire à leurs désirs.

*

Il apparaît que les différentes expérimentations poétiques de Christian Dotremont s'assimilent à une quête perpétuelle pour revitaliser le langage. Le poète se révèle conscient du caractère possiblement aliénant des rites langagiers quotidiens dans lesquels risquent de s'épuiser la vitalité et la force des échanges entre les

²⁹⁹ « Sept écritures comme une semaine », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 510.

³⁰⁰ Pierre DE MARET, « Cobra : le drôle de totem d'une étrange tribu », *art. cit.*, p. 155.

³⁰¹ Carl-Henning PEDERSEN, « Kunsten og den opvoksende ungdom », in *Høstudstillingen*, 1944, cité dans Willemijn STOKVIS, *Cobra. La conquête de la spontanéité*, traduit du néerlandais par Mireille COHENDY, Daniel CUNIN, Danielle LOSMAN et Jean-Raoul MENGARDUQUE, Paris, Gallimard, 2001, p. 130.

³⁰² Xiaozhen DU, « L'Orient et l'Occident : à propos de l'état d'âme (*jing jie*) notion d'esthétique fondamentale chinoise », *art. cit.*, p. 15.

³⁰³ L'expression est empruntée à Nathalie Heinich dans son ouvrage : *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte & Syros, 2000, collection « Armillaire ».

³⁰⁴ Joseph NOIRET, « Gaston Bachelard et Henri Lefebvre dans Cobra », in Michel DRAGUET (sous la direction de), *Cobra en Fange. Vanderkam-Dotremont : dessin-écriture-matière (1958-1960)*, *op. cit.*, p. 45.

³⁰⁵ Christian DOTREMONT, « L'art contre la guerre », in *Cobraland*, p. 103.

individus, et manifeste en conséquence une méfiance à l'égard de ce qui est figé – d'où « sa propension aux jeux de mots. Comme s'il ne voulait pas laisser la langue tranquille »³⁰⁶. S'il s'inscrit dans la mouvance surréaliste de revivifier les usages conventionnels du langage, afin de le rendre à son pouvoir d'enrichissement du quotidien, ses recherches le mettent progressivement à distance de ce qu'Henri Meschonnic décrit comme la « dérive ésotérique du mouvement surréaliste »³⁰⁷. Aussi dote-t-il les signes « d'une existence purement physique »³⁰⁸ afin d'initier à un être-au-monde ancré dans les sensations et l'épreuve charnelle de la poésie et du monde. Cela débouche entre autres, avec l'invention des logogrammes, sur une possible révolution des pratiques, en ce sens que ceux-ci invitent à se réapproprier l'écriture manuscrite de façon à s'opposer à « la dictature de l'imprimerie, de la dactylographie » – relayées actuellement par l'essor de l'informatique –, en raison du fait qu'elles « tuent la moitié de l'écrivain, en tuant son écriture... »³⁰⁹.

La revitalisation du langage se trouve, en particulier, liée à la découverte des techniques d'écriture des maîtres orientaux, lesquelles influencent la mise au point du geste logographique. Au-delà du fait que la présence de l'Asie confère un surplus de signification aux textes, la tension féconde entre les dimensions linguistique, phonique et visuelle des caractères chinois ouvre la voie à une réappropriation *spectaculaire* – au sens étymologique de ce qui se donne à voir – de l'écrit, de façon à combler l'écart entre l'alphabet et l'image. L'entreprise du poète marque une rupture décisive dans l'histoire de l'écriture occidentale, s'il est vrai qu'à la différence des cultures extrême-orientales, « notre originalité dérisoire parmi les civilisations de l'écriture » est de ne pas avoir « souhaité l'écrit » et de l'avoir « pris comme il nous venait »³¹⁰. En s'émancipant des normes de lisibilité, Dotremont aboutit à l'invention d'un « idiolecte », c'est-à-dire d'une langue nouvelle « où l'image se pense et se regarde »³¹¹. Toutefois, il ne vise pas à combler l'écart entre les visions occidentale et orientale, et affirme au contraire leur radicale différence. L'écrivain se révèle conscient d'une irréductible distance entre sa culture d'origine et celle asiatique, et sa présence n'est pas tant l'expression d'une fascination que d'une inspiration, de façon à revivifier le geste rédactionnel, sans s'aliéner aux traditions chinoises et japonaises. Convoquer ces cultures qui paraissent impénétrables aux Occidentaux participe dès lors au maintien du mystère logographique³¹² en restituant un indice d'inépuisabilité des signes latins.

Au-delà des questions d'ordre esthétique, la prégnance d'un imaginaire asiatique permet d'éclairer la pratique scripturaire de l'auteur. Par devers l'apparente désinvolture de sa démarche – exprimée par la mise à distance des règles de composition calligraphique, jugées trop sévères –, il développe une technique dont l'exigence l'assimile pourtant à une « Voie »³¹³ orientale traditionnelle. En témoignent l'importance du travail

³⁰⁶ Uffe HARDER, « Notes sur Dotremont », *art. cit.*, p. 12.

³⁰⁷ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 333. Pour Clothilde De Penerada, Dotremont nie l'écriture comme instrument de raison dans la description qu'il donne des traits orientaux de sa graphie dans l'article « Signification et sinification » ; voir Clothilde DE PENARANDA, « Cobra ou "l'enfance de l'art" ». Histoire d'une amitié partagée », *art. cit.*

³⁰⁸ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, p. 23.

³⁰⁹ *J'écris, donc je crée*, sans page.

³¹⁰ « Non seulement cette écriture devait servir dans son principe à transposer une parole mais elle en était le reflet exact. De sorte que s'il existait en effet dans cet Occident barbare dominé par un pouvoir indifférent à l'écrit la demande nécessaire à son maintien, celle-ci concernait d'abord une langue, ce latin que l'écriture donnait l'illusion d'avoir recueillie vivante », Anne-Marie CHRISTIN, *L'image écrite. Ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 23.

³¹¹ Serge LINARÈS, « Politiques du poétique chez Christian Dotremont », *art. cit.*, p. 213.

³¹² Selon l'expression de Jean-Paul Lavaud, les logogrammes « interdisent toute interprétation récupératrice », Jean-Paul LAVAUD, « Réflexions », *art. cit.*, p. 60.

³¹³ Voir à ce sujet le rapprochement qu'opère Uffe Harder entre la pratique de Dotremont et les poètes japonais adeptes du *zen* dans son

réductionnel ritualisé, journalier, et la recherche d'une perfection à l'avant de soi, ainsi que le mode de vie ascétique que décrit Yves Bonnefoy et qui trahit un profond dévouement à son art :

[...] jusqu'au jour où il quitta Tervuren pour le dernier et très bref retour à un hôpital qu'il ne connaissait que trop bien, mena-t-il une vie austère, une vie que je dirai même, à sa façon, ascétique [...]. Jamais Christian Dotremont n'a eu le désir de beaux objets, de vêtements agréables, l'hôtel lui aura suffi sur terre, avec seulement des valises [...].³¹⁴

Comme l'analyse Max Loreau, de l'« affrontement » des règles de l'écrivain, soit la « liberté, d'une part, d'écrire *ce qu'il lui plaît* ; de l'autre, d'écrire *comme il lui plaît* », naît une « rigueur bizarre »³¹⁵. La maîtrise de soi que requiert la pratique logographique pour surmonter le « déchirement » entre rédaction et « désécriture »³¹⁶ s'avère identique à celle des maîtres orientaux, dont chaque calligraphie se fait l'indice.

Dans cette perspective, on retrouve possiblement l'influence progressive des arts martiaux dans l'imaginaire collectif européen – en tant qu'ils se présentent comme l'expression quintessentielle des voies orientales – dont l'œuvre de Dotremont se trouve imprégnée. Bien qu'il n'ait pratiqué aucune discipline martiale, ce rapprochement permet d'éclairer tant sa fascination que l'on peut lire à l'égard des armes blanches – « la pluie est une masse d'armes blanches de toutes dimensions et de tous genres : de hallebardes et de yatagans, de canifs et de javelines, de goedengdag et de kriss »³¹⁷ ; « il sabre son papier »³¹⁸ – que l'association du champ sémantique du combat à la voie littéraire qu'il défend – « [l]oin d'être le repli que quelques-uns dénoncent, l'expérimentation, en art, est une guerre permanente »³¹⁹ ; « la spontanéité est leur arme : c'est la seule qu'ils [les membres de Cobra] aient contre le formalisme »³²⁰ ; « [l]a liberté, la spontanéité atteignent alors la violence. Et il y a là une riposte. Cette violence est créatrice »³²¹. Alors que cet imaginaire guerrier fait écho à son enfance en lutte (il est renvoyé d'un institut jésuite pour avoir frappé le préfet³²²), il rejoint de façon asymptotique les valeurs initiatiques des *budo* en ce que son œuvre agit dans le sens d'une canalisation de la violence, comme le souligne Serge Vandercam³²³. On voit alors émerger une congruence entre la recherche d'une vitalité à retrouver du *dire* poétique, qui passe par l'affirmation d'une gestualité libérée au niveau du tracé, et la notion d'énergie vitale – *chi* en chinois et *ki* en japonais – qui détermine les pratiques martiales dans l'imaginaire européen – leur quête d'efficacité rejoignant la volonté du poète plasticien d'atteindre une performativité optimale de la parole.

article : « Notes sur Dotremont », *art. cit.*

³¹⁴ Yves BONNEFOY, « Préface », *art. cit.*, p. 13. « Si Dotremont était, par ses récurrents séjours en Laponie finlandaise, une sorte de trappeur du Grand Nord, à Pluie de Roses il vivait plutôt en trappiste, en reclus », Jean-Clarence LAMBERT, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, p. 22.

³¹⁵ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, p. 62.

³¹⁶ Voir Yves BONNEFOY, « Préface », *art. cit.*

³¹⁷ « Petite géométrie fidèle », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 342.

³¹⁸ Christian DOTREMONT, *Note sur les coïncidences. Précédée de variations précises sur quelques moyens d'échapper à l'existence et suivie de quelques autres notes* [1944], Bruxelles, La Boétie, sans date, p. 10.

³¹⁹ Christian DOTREMONT, « Par la grande porte », in *Cobraland*, p. 51.

³²⁰ Christian DOTREMONT, « Le grand rendez-vous au naturel », in *Cobraland*, p. 92.

³²¹ Christian DOTREMONT, « Cobra », in *Cobraland*, p. 117.

³²² « Les poèmes de cette période formeront les *Souvenirs d'un jeune bagnard* [...]. Il projette de créer le "Mouvement agressif en poésie" et de fonder la revue *Hurler* », Anne LEMONNIER, « Biographie », in *Christian Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, p. 89.

³²³ Voir Serge VANDERCAM, « Souvenirs et traces », *art. cit.*, p. 19.

CHAPITRE 2

QUÊTE DE PRÉSENCE

Si le projet de revitaliser le langage poétique qui sous-tend l'œuvre de Christian Dotremont manifeste la volonté de libérer les forces désirantes des personnes, pour autant cette dimension révolutionnaire ne signifie pas la complète soumission de la création à une visée d'ordre idéologique. Comme le souligne Jean-Clarence Lambert, « [s]on refus est catégorique de ravalier l'art au statut de moyen parmi d'autres au service d'une pseudo-efficacité politique »¹. Cela apparaît visiblement à partir des tensions qui émergent entre le parti communiste et les membres du surréalisme révolutionnaire, au moment de la dissolution du mouvement Cobra². En réalité, selon l'analyse de Marc Quaghebeur, la dimension politique de l'œuvre de Dotremont se confond avec une réflexion éthique en ce qu'elle tient compte de la collectivité³ : elle touche chez le poète un intérêt de type humaniste pour la société, plus que la volonté d'affirmer ses convictions.

Bien que les écrits du poète ne permettent pas d'établir *de facto* un rapport d'influence en ce sens, son travail scripturaire rejoint à cet égard les valeurs attachées à la création poétique chinoise traditionnelle. Selon les propos de François Jullien :

En Chine, conscience morale et conscience poétique sont étroitement liées parce qu'elles relèvent du même geste d'intériorité : dépasser la clôture de son individualité, évoluer en accord avec le monde, exercer une influence transformatrice sur l'extériorité.⁴

Passer par la pensée extrême-orientale – comme l'y invite l'inscription d'un imaginaire asiatique dans les poèmes – permet de considérer une influence de l'œuvre littéraire sur autrui qui ne soit pas liée uniquement à la démonstration argumentative de type doctrinal⁵. Elle invite davantage à concevoir une performativité fondée sur la « capacité d'expansion du sens »⁶ des textes. Comme l'analyse François Jullien, l'émotion poétique en Chine est en elle-même morale dès lors que « l'émotion particulière qui est évoquée possède la capacité à susciter la conscience hors de son apathie et de lui faire traverser analogiquement la diversité des expériences et des situations »⁷ – en quoi consiste l'essor moral de la subjectivité, puisque l'intensité du rapport au monde, selon la conception orientale, se trouve à l'origine de la vie éthique. Ces éléments invitent à considérer une performativité

¹ Jean-Clarence LAMBERT, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, op. cit., pp. 36-37.

² Voir l'évocation de ces éléments biographiques dans l'ouvrage de Françoise Lalande : *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, op. cit.

³ Voir Marc QUAGHEBEUR, « Dotremont ou la perspective du parmi », art. cit.

⁴ François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle*, op. cit., p. 747.

⁵ Christian Dotremont développe cet aspect davantage dans des essais et des articles publiés dans différentes revues.

⁶ *Ibid.*, pp. 747-748.

⁷ *Idem.*

d'autant plus efficace de l'œuvre de Dotremont qu'elle ne relève pas d'une visée prédéfinie – ce qui en appauvrirait les possibles –, mais d'enjeux esthétiques personnels. Cette performativité se conçoit comme une puissance *processuelle*⁸ découlant des effets textuels, de façon à éveiller la conscience du sujet par le biais d'un accroissement de sa sensibilité.

Le dépassement des enjeux formels et idéologiques de la création au profit d'un cheminement personnel trouve un appui dans les propos d'Yves Bonnefoy, qui met en avant que, si l'on peut « relever d'abord dans ces textes les influences subies, y apprécier aussi des aspects de virtuosité ou d'humour », le désir d'écrire s'y trouve cependant « déjà combattu par le besoin de désécrire, d'attester dans la ténuité de l'écrit l'au-delà de la littérature et même celui des mots »⁹. Cet « au-delà », qui touche à l'inexprimable, renvoie entre autres à une quête de présence plurivalente¹⁰. Il est à cet égard significatif que Dotremont propose une définition de l'homme comme être éminemment relationnel : « [l']homme même se laisse aisément écraser entre les pages du dictionnaire, et d'abord, *l'homme* n'est pas humain, *l'homme* est ce qui lie un homme à un homme, et l'oppose »¹¹. Cette interrogation de ce qui lie les individus entre eux, et simultanément les sépare, trouve dans la pensée de Michel Henry une résonance, laquelle aborde la question de l'humanité à la fois sous l'angle de la subjectivité radicale – qui isole chaque personne – et de l'intersubjectivité¹². Elle sous-tend en particulier l'élaboration des logogrammes, puisque toucher à la lisibilité des signes revient à questionner la notion de « communauté »¹³ et ses conditions de possibilité à partir du partage de conventions langagières.

Plus précisément, les logogrammes manifestent moins le refus de l'échange littéraire entre le scripteur et le lecteur que la dénonciation d'une transparence phonologique illusoire de l'alphabet, qui ferait accéder à la *réalité* affective de la chose dénotée. Leur opacité manifeste une « réflexivité essentielle de l'énonciation littéraire », qui fait que le texte « ne laisse pas voir un monde à la façon d'une vitre idéalement transparente qui se ferait oublier », et interpose sa « scène d'énonciation »¹⁴. De la sorte, l'écrivain vise de façon paradoxale, en brouillant la communication, à atteindre un échange optimal sur le plan de la *rencontre* entre la figure du scripteur et le sujet de réception. Il s'agit de considérer la mise au point du tracé logographique comme l'expression visuelle du « grain de la voix »¹⁵ du sujet lyrique, que l'on ne peut falsifier. En ce sens, ils se conçoivent comme un « acte de présence », au sens que développe Johanne Villeneuve :

⁸ « Le poème ne naît pas seulement d'un procès d'interaction avec le monde [...] mais s'institue lui-même en *procès de sens*, de par le fonctionnement corrélatif et réciproque de la diversité de facteurs qui constitue le système de sa textualité », *ibid.*, p. 756-757.

⁹ Yves BONNEFOY, « Préface », *art. cit.*, p. 47.

¹⁰ Si l'on retrouve pour une part des enjeux similaires à l'œuvre d'Yves Bonnefoy – qui fait de l'inscription de la « présence » l'horizon esthétique de son œuvre poétique –, l'idée de présence est prise ici dans un sens détaché d'arrière-plan spiritualiste.

¹¹ *La mathématique du tenu. L'homme à naître* – III, p. 9.

¹² « [...] une première exploration des archives henryennes nous confronte à cette évidence : c'est dès le début de son itinéraire philosophique que le problème de l'expérience d'autrui hante Michel Henry, déterminant à bien des égards – loin qu'elle y soit étrangère – la genèse de certains aspects fondamentaux de sa pensée », Grégori JEAN, « Intersubjectivité pathétique. Nouvelles perspectives de recherche », in Grégori JEAN, Jean LECLERCQ et Nicolas MONSEU (éditeurs), *La vie et les vivants. (Re-)lire Michel Henry*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2013, collection « Empreintes philosophiques », p. 291.

¹³ Voir Stanley FISH, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives* [1980], traduit de l'anglais par Étienne DOBENESQUE, Paris, Les prairies ordinaires, 2007, collection « Penser/croiser ».

¹⁴ « L'œuvre littéraire doit non seulement construire un monde, mais encore gérer la relation entre ce monde et l'événement énonciatif qui le porte. Comme tout texte relevant d'un discours constituant, elle thématise de manière tantôt oblique, tantôt directe, ses propres conditions de possibilité. Mettre en évidence cette "duplicité" constitutive, ce n'est pas montrer quelque bizarrerie, c'est accéder à la tache aveugle qui rend possible l'œuvre », Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 222.

¹⁵ L'expression est empruntée à Roland Barthes dans son ouvrage : *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, collection « Points. Essais ».

[...] la présence de la voix ne s'arroge pas la prétention de « remplacer » l'événement, d'en tenir *lien*. Elle communique par empathie sa présence à ce qui n'est plus, comme à ce qui n'est pas l'événement, en l'occurrence les auditeurs.¹⁶

En regard de la tension propre à l'acte de témoigner que développe Giorgio Agamben, l'œuvre de Christian Dotremont exprime la tentative d'articuler pleinement le vivant sur le langage¹⁷. Cela concerne l'effort pour réduire l'écart entre la *phôné* – l'expression langagière de la subjectivité – et le *logos* – dé-subjectivé. Cet écart correspond, pour le philosophe, à la séparation de l'humain et du non-humain dans l'énonciation, et éclaire en particulier les propos du poète plasticien qui pose que l'enjeu de la création littéraire consiste, fondamentalement, à « [n]e pas faire de jolies choses mais des choses vivantes », quitte à n'« [é]crire [qu']une seule fois, mais de toutes nos forces »¹⁸.

I Désir des mots, désir de l'autre

Alors que Christian Dotremont affirme de façon programmatique que « [l]a vraie poésie est celle où l'écriture a son mot à dire »¹⁹, il ajoute : « [l]a vraie poésie est aussi celle qui va hors de moi pour nous revenir, et ne passe par le rabot du langage que pour nous coucher, elle et moi, dans les copeaux légers de notre amour »²⁰. En écho, pour une part, à l'idéal des sages chinois concernant une écriture capable de sortir le sujet de la clôture de son individualité, cette formule révèle une quête de l'« intime » à travers l'expression verbale – au sens que lui confère François Jullien²¹, c'est-à-dire fondée sur la rencontre véritable entre deux personnes, de façon à sortir l'individu des limites de son Moi au contact de l'Autre. Ce que le poète traduit par les vers : « [i]l suffirait que nous allions / un peu plus loin / Et que nous nous enfermions / dans notre regard / Et qu'elle ouvre son sourire / pour que je puisse y entrer »²². La phrase invite à ne pas seulement assimiler son travail à des jeux formels qui conduiraient à une disqualification des enjeux rédactionnels de l'écriture poétique.

L'ambiguïté de la formule fait entendre un double objet du désir. Elle évoque le rapport sensuel, presque amoureux, du scripteur à l'égard de la création littéraire, si on entend le pronom « elle » comme ce qui désigne la « vraie poésie ». La poétique charnelle de Dotremont se trouve de fait redoublée par la méta-position du sujet lyrique qui thématise le désir des choses – donc des mots – à travers la présence insistante des termes clefs « désir », « amour », « envie » – déclinés sous forme de polyptotes à travers presque tous les poèmes. S'il est vrai, comme l'énonce Yves Bonnefoy, que les logogrammes continuent la pensée exprimée dans « Signification et sinification » et liée à la découverte de la « vigueur du corps et la vérité du désir – du désir du simple, requis par

¹⁶ Johanne VILLENEUVE, « L'enchantement ou ce que l'image doit à la voix. D'après le témoignage de Filip Müller », in Marie-Pascale HUGLO, Serge CARDINAL et Sarah ROCHEVILLE (textes réunis par), *La Revue des Sciences Humaines*, n°288 : *Les espaces de la voix*, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2007, pp. 38-39.

¹⁷ « [...] il n'y a pas – sinon dans la théologie, dans le Verbe fait chair – d'instant où le langage se soit inscrit dans la voix vivante, de lieu où le vivant ait pu se logiser, se faire parole », citation de Giorgio Agamben reprise dans Johanne VILLENEUVE, *ibid.*, p. 40.

¹⁸ Citation de Christian Dotremont reprise dans Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes, op. cit.*, p. 36.

¹⁹ « Signification et sinification », p. 20.

²⁰ *Idem*.

²¹ Voir François JULLIEN, *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, Paris, Bernard Grasset, 2013.

²² « Elle est plus jolie que l'amour », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 207.

un objet proche – dans les véhémences d’une graphie »²³, on peut dès lors les assimiler à la suite de Caroline Ghyselen à une véritable « écriture du désir », en tant qu’expression de la « vie même car “tout refus du langage est une mort” »²⁴.

Or, ce désir des mots renvoie de façon plus essentielle au désir de l’autre, de la rencontre qui vient établir un contact heureux. C’est pourquoi la quête de présence avec laquelle se confond son entreprise concerne en premier lieu la présence d’autrui. Lorsque le poète se raconte lui-même dans les textes qui suivent sa découverte du monde lapon²⁵, le plaisir de la rédaction s’avère spécifiquement lié aux joies qui viennent « du sourire de la gentille postière qui l’a reconnu, lui, l’étranger, ou du mot justement que le recteur de l’école de Karasjok où il réside a eu pour lui : “Ici, à l’école, vous n’êtes pas un étranger” »²⁶. Le rapport privilégié à autrui fait ainsi partie des « joies de la pauvreté »²⁷ que note l’écrivain dans un carnet en 1961.

1) Lyrique amoureuse

L’inscription du désir se trouve polarisée de façon importante par les multiples figures féminines qui traversent l’œuvre ; ce qui l’assimile généralement au désir amoureux. Cela se donne à lire d’emblée sur le plan titrologique avec des textes significativement intitulés « Lettre d’amour », « Belle Isa », « Je caresse tes cheveux », « Elle est plus jolie que l’amour », « Tu es belle même dans l’obscurité », etc. Comme le formule Michel Draguet, « [c]hez Dotremont la poésie est et restera marquée par un rapport étroit avec la femme qui, au cœur même de l’acte poétique, induit un rapport singulier au langage et, à travers ce dernier, au principe de réalité »²⁸. On peut lire, dès les premiers textes à caractère autobiographique, regroupés sous le titre « Souvenirs d’un jeune bagnard », l’association entre création verbale et désir de l’être féminin. Elle constitue ainsi, dans les *Œuvres poétiques complètes*, un pacte de lecture qui permet d’entrer dans les poèmes :

Plein la promenade longue de cette vie mort-née d’enfants pétris de désirs
[...]
C’est drôle des jeunes filles vraies,
Et l’on va à la communion, pour les bousculer un peu et les toucher, toucher
Le vrai corps d’une vraie jeune fille, le rouge aux joues !²⁹

Et l’on retrouve cette thématique jusque dans les derniers textes recueillis : « recevrait ici des lettres de Gisèle qui se trouve là, qui quelquefois lui écrivait de là même et qu’il a entrepris d’oublier ici même dans l’espace où se

²³ Yves BONNEFOY, « Préface », *art. cit.*, p. 41.

²⁴ Caroline GHYSELEN, « Le lisible visible », *art. cit.*, p. 58.

²⁵ L’auteur « donne l’horaire de sa journée, note les petits faits de sa vie laponne, simple, élémentaire, pauvre (que de fois il fait le compte de ce qu’il lui reste comme argent, ou dit ses espérances de l’arrivée d’une somme qu’on lui doit pour l’écriture d’un article, d’une préface, ou simplement dont on lui fait cadeau ! [...]), semblable à vrai dire à celle qu’il a presque toujours presque partout vécue, une vie difficile, mais non sans joies », Guy DOTREMONT, *Christian Dotremont. 68°37’ latitude nord*, *op. cit.*, p. 197.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Citation de Christian Dotremont reprise dans : Guy DOTREMONT, *ibid*.

²⁸ Michel DRAGUET, « Les développements de l’œil : I. Christian Dotremont face à l’image », *art. cit.*, p. 35.

²⁹ « Souvenirs d’un jeune bagnard », in *Œuvres poétiques complètes*, pp. 60-61.

trouve Coralie qu'il a entrepris de découvrir et qui lui écrivait d'ici-même »³⁰ ; « Logogus est nu comme un manant, un amant, dans la nature immédiatement réelle »³¹.

En premier lieu, Dotremont réactualise certains codes qui déterminent la lyrique amoureuse, dont l'adresse à la personne aimée – l'inscription du désir dynamisant de façon essentielle l'expression littéraire. Les poèmes intitulés « Blues pour Doris », « Poème pour Bente destiné à Pierre » et « Poème pour Bente destiné à Bente » impliquent une « scénographie »³² de type romantique où le sujet lyrique dédie son art pour toucher un allocataire spécifique. Le logogramme « J'écris à Gloria » thématise explicitement la question de la séduction par l'acte scripturaire et renforce la composition de rôles archétypaux entre le scripteur et la femme visée : « J'écris à Gloria / c'est mon travail / je suis écrivain à Gloria / c'est pour la séduire / je travaille huit heures par jour / pour écrire à Gloria »³³. En outre, le rapport ludique de l'auteur au langage le rapproche des blasons de Clément Marot – selon une filiation qui passe par André Breton³⁴. De façon comparable, le fondateur de Cobra joue sur la fragmentation du corps et l'énumération des qualités de l'être féminin : « [p]etite fille aux joues de pomme / Aux lèvres de confiture / Aux yeux d'encre / Avec qui je dessine mon silence / Petite fille aux veines de mon sang / Petite fille aux dents de lait »³⁵ ; « Dorine aux mains blanches comme la page / [...] Et Dorine aux seins bleus comme la crainte / [...] Dorine aux yeux purs comme la lune »³⁶.

Il s'agit d'autant de moyens pour exprimer l'intensité des affects qu'éprouve le sujet lyrique, afin de produire efficacement un effet sur la personne à qui s'adressent les poèmes. À la différence de la tradition des blasons, le sujet ne se trouve pas ici dans une posture de toute puissance à l'égard de la femme aimée, grâce à la maîtrise du langage. Au contraire, les textes évoquent la dimension douloureuse du manque qui motive le geste d'écriture : « [q]uand tu n'es pas là / je pense que tu seras là / Mais quand tu es là / je pense que tu ne seras plus là »³⁷ ; « tu m'as laissé avec – avec cette hotte écrasante sur le cœur – tellement écrasante – qu'elle est devenue mon cœur même »³⁸. Si l'inscription d'un allocataire aimé institue l'écriture comme un espace relationnel, cela correspond en réalité à une structure dialogique déceptive, car l'écart entre le sujet lyrique et l'être désiré demeure infranchissable. En particulier, le fait de mentionner l'autre à la troisième personne du singulier insiste sur l'écart avec le « je » : « elle n'avait pas sous le bras les mêmes livres que moi / elle n'avait pas dans la tête les mêmes grelots »³⁹. Ce choix rhétorique inscrit l'échange sous la forme d'un monologue qui traduit l'échec d'une réciprocité espérée. Dès lors, l'absence de l'être désiré, qu'implique structurellement la médiation de l'expression littéraire, devient le lieu d'une tension insoluble ; elle traduit son refus de céder au désir du scripteur, comme

³⁰ « Logbookletter », logogramme publié en 28 pages, 14,8×21 cm, *ibid.*, p. 529. Gisèle et Coralie sont deux femmes avec lesquelles le poète entretient une relation de séduction plus ou moins avouée à la fin de sa vie ; voir à ce sujet : Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, op. cit.

³¹ *Ibid.*, p. 530.

³² Voir Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit.

³³ « J'écris à Gloria », logogramme à l'encre de Chine sur papier, 42×57 cm, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 452.

³⁴ Au poème « L'union libre » du Pape du surréalisme, qui reprend en palimpseste les codes des blasons, fait écho la section « Aussi l'union libre » du poème de Dotremont intitulé « Le corps grand ouvert ». Voir Clément MAROT, « Du beau tétin », in *Œuvres poétiques* établi par Gérard DEFAUX, tome II, Paris, Classiques Garnier, 1993, pp. 241-242 ; Clément MAROT, « Du laid tétin », *ibid.*, pp. 242-243.

³⁵ « Le corps grand ouvert », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 85.

³⁶ « Bon jour », *ibid.*, p. 103.

³⁷ « Je caresse tes cheveux », *ibid.*, p. 195.

³⁸ « J'ai le temps – mais rien d'autre », *ibid.*, p. 245.

³⁹ « Elle n'avait pas sous le bras les mêmes livres que moi », *ibid.*, p. 196.

l'évoque la dédicace du poème « Ancienne éternité » : « à D. / sur D. / de D. / sans D. / par D. / pour D. », où l'initiale « D. » renvoie à Doris, qui représente le premier amour de jeunesse de l'auteur⁴⁰.

Les données biographiques révèlent en outre que le parcours de Christian Dotremont se trouve marqué de façon douloureuse par des figures de femmes qui traversent son existence sans lui rendre l'amour qu'il leur porte. De ce point de vue se dessine la quête, impossible à combler, d'une relation épanouie qui permettrait de surmonter le manque inscrit au cœur des textes :

De Doris, dont la disparition anime *Ancienne Éternité*, aux visages multiples que prendra Bente Wittenburg. Jusqu'à cette dernière [...], la vie de Dotremont s'est résumée à la recherche d'un amour qui, à lui seul, remplirait son existence et rendrait caduques les attentes placées dans le langage.⁴¹

En particulier, la majorité des textes d'amour expriment l'espérance d'un avenir avec Benedikte Wittenburg (surnommée Bente), Danoise rencontrée en 1951 alors qu'il est marié avec Annie Mian et pour laquelle il éprouve un véritable « coup de foudre »⁴² caractéristique de la tradition surréaliste. L'écrivain lui associe « les plus beaux noms (Ulla, Antigone, Boule d'Or, Gladys,... et celui qui lui restera : Gloria) »⁴³ dans les poèmes les plus représentatifs de la lyrique amoureuse, tel le poème « Gloria m'a envoyé un peu de ses cheveux » qui évoque le *topos* fétichiste de la mèche de cheveux de l'être aimé. Il s'agit d'une relation particulièrement difficile et blessante pour l'écrivain⁴⁴, ce que soulignent de nombreux passages parmi les plus mélancoliques de son œuvre : « [à] force d'être drapeau je me suis claqué / À force d'être drapeau je suis devenu loque / [...] Un drôle de théâtre d'ailleurs où toi tu me relègues / Au dernier rang parmi les théâtrologues / Si bien que je ne joue plus ni ne jouis / Mais pense mes plaies »⁴⁵ ; « le Diable me raconte sur toi / des histoires / [...] que tu as pensé à un autre / que moi / [...] et que tu as ouvert ta bouche à un autre / que moi / [...] Ton absence est une glace / lourde sur mon cœur si lourde / qu'elle ne fond pas au soleil / du souvenir / qui me dévore »⁴⁶.

En regard de ces éléments, on conçoit que l'écriture représente un dérivatif à l'égard des déceptions qui ont jalonné la vie de l'auteur. Toutefois, il ne s'agit pas pour Dotremont de s'inventer un univers heureux en décalage avec la réalité vécue, mais d'investir préférentiellement l'épreuve *pathétique* du désir sous le signe d'un pur présent. À cet égard, il exploite la fusion du corps féminin avec le paysage, en particulier la Laponie⁴⁷ : « je rêvais de toi Ivalo / une jeune fille en bleu et jaune fait sous la lampe du café »⁴⁸ ; « [l]es maisons les rues s'écartent / les gares ont peur / de tes baisers / Et tu es une sorte de village / qui cherche violemment la carte / du tendre »⁴⁹ ; « [p]etit ruban de terre sur les cheveux / sur les fourrures des monts et des vaux / Drap tendu qui

⁴⁰ Précision recueillie auprès de Guy Dotremont le 30 octobre 2013.

⁴¹ Michel DRAGUET, « Les développements de l'œil : I. Christian Dotremont face à l'image », *art. cit.*, p. 35.

⁴² « Le soir du 19 avril 1951, au *Laurits Betjent* à Copenhague, « c'est le coup de foudre » pour une jeune Danoise, Bente, Bente Wittenburg », Guy DOTREMONT, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, *op. cit.*, p. 236.

⁴³ *Idem*. Voir également : Anne LEMONNIER, « Biographie », *art. cit.*, pp. 89-93.

⁴⁴ Françoise Lalande souligne que cette relation constitue un des facteurs qui ont poussé le poète à sombrer pendant une période de sa vie dans l'alcoolisme ; voir Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, *op. cit.* Anne Lemonnier évoque également la fragilité du poète en apprenant que « Bente attend un enfant dont il n'est pas le père », Anne LEMONNIER, « Biographie », *art. cit.*, p. 92.

⁴⁵ « Poème pour Bente destiné à Pierre », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 241.

⁴⁶ « Poèmes surdanois », *ibid.*, pp. 265-267.

⁴⁷ Alors que « l'horizon de pureté entraînait en lui, il rêva sans doute à une confusion possible avec le corps de la femme (elle devint vite la lampe) », Yves PEYRÉ, « Dotremont ou l'intense réalité du signe », *art. cit.*, p. 17.

⁴⁸ « Vues, Laponie », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 318.

⁴⁹ « Rutebilen », *ibid.*, p. 339.

sèche entre les / gorges sur les bras de la première pluie »⁵⁰. Les vers inscrivent ainsi l'être féminin comme un « horizon » textuel, au sens développé par Michel Collot, de sorte que se donne à voir une porosité essentielle entre l'expérience du monde et l'expérience de la personne. Cette parenté phénoménologique fait que si l'être aimé peut « apparaître comme horizon », en retour « l'horizon peut devenir l'objet [du] désir »⁵¹. Cela donne la possibilité d'éprouver, au quotidien, la puissance positive, inépuisable, du désir comme *energeia*. L'intrication du corps désiré et du paysage dépasse alors l'ordre de la figure rhétorique pour se faire signe de l'intériorité, au sens où l'extérieur « porte la marque des choix existentiels du sujet, mais aussi des relations d'objets les plus archaïques »⁵².

Ce qui transparait est que l'écrivain s'ingénie à réparer, par l'écriture, ce qui représente une faille narcissique⁵³. Dans cet esprit, on comprend que le choix de désigner Bente Wittenburg par un nom de substitution, tel « Gloria », signifie l'élaboration d'un double poétique de la femme réelle mais inaccessible, qui rend possible dans et par l'écriture les rêves du sujet lyrique : « [e]t moi je voudrais avancer / avec elle / Sortir du pays dont l'avenir / est sorti / Sortir de moi-même pour être / nous-mêmes »⁵⁴. Il émerge dès lors un rapport étroit entre l'expression lyrique et l'expérience imaginaire d'une relation épanouissante, si bien que leur intrication tend à confondre l'amour et la poésie : « [l']amour est enfant de poème, et celui-ci, / ce poème, est plus pur qu'un vain peuple ne pense »⁵⁵. D'une part, cette relation s'inscrit dans la mouvance esthétique contemporaine que décrit Michel Collot, où l'un et l'autre apparaissent comme le « déchiffrement toujours recommencé de ces signes énigmatiques venus de l'Autre ou de l'horizon »⁵⁶. D'autre part, cela signifie la possibilité de vivre l'intime que décrit François Jullien, en faisant des textes un espace de l'« entre-deux » où le « je » met en demeure de faire répondre un « tu » capable d'apporter une forme de guérison : « [j]'allume une à une et toutes / Les allumettes de ton corps / Tu éteins une à une et toutes / Mes peines avec une goutte de ton rire / Le silence rampe entre nous comme un fleuve et maquille notre visage de vérité »⁵⁷.

À partir de ces éléments, on remarque que le rapport à l'autre aimé approfondit dans un sens plus personnel et plus profond la question du désir, évoquée par Dotremont dans ses écrits réflexifs comme une force libératrice à l'encontre des carcans de la société⁵⁸. Car ce qui se joue à travers le désir sensuel est possiblement le désir d'illimité, le désir d'inouï qui marque la relation véritable avec un « Autre » – « c'est-à-dire à considérer que le désir sexuel lui-même, dans sa pulsion libidinale, peut être un désir d'intime »⁵⁹. Cette expérience est ce qui peut en particulier bouleverser l'expérience de la subjectivité radicale qui marque la condition phénoménologique de l'individu :

⁵⁰ « Kara petit nœud de rien du tout », *ibid.*, p. 362. Christian Dotremont, qui séjourne à Karasjok, note le 9 juin 1961 dans ses *Carnets lapons* que Kara est « sans doute [un] nom de personne » ; voir la note de Michel Sicard dans les *Œuvres poétiques complètes*, p. 362.

⁵¹ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 101.

⁵² *Ibid.*, p. 108.

⁵³ « Le sujet, c'est l'instance chargée de réparer, par le langage, une blessure narcissique », Christian CHELEBOURG, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan/HER, 2000, collection « Fac. », p. 108.

⁵⁴ « Elle est plus jolie que l'amour », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 207. On peut noter que le poème est dédié explicitement à Bente.

⁵⁵ « L'avant-matin », *ibid.*, p. 145.

⁵⁶ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁷ « La chambre est toute noire », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 92.

⁵⁸ Cf. *supra*, pp. 180-181.

⁵⁹ François JULLIEN, *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, *op. cit.*, p. 215.

[...] ce qui porte à la pénétration, et ce que celle-ci porte en elle, est d'ouvrir un intérieur, entre l'un et l'autre, qui se creuse en « le plus intérieur » ; et que cet intime [...] est tentative de s'affranchir d'une telle exigüité [...] et, la débordant, de toucher à de l'ouvert et de l'infini. « Pénétrer », c'est sortir – sortir de ce confinement de soi et se hisser : ex-stase de l'ex-sister.⁶⁰

2) Écueil et recueil de l'autre

La filiation de l'œuvre poétique de Christian Dotremont aux codes qui régissent la lyrique amoureuse actualise les enjeux de la création verbale que met au jour Myriam Watthee-Delmotte. Pour elle, « auteur et lecteur postulent entre eux un lien de communication qui est l'objet de leur désir partagé »⁶¹ ; soit le « pari d'un échange soutenu dans le langage contre la puissance du néant qui guette la vie humaine »⁶² – ce que représente en particulier la solitude pour le poète. Son entreprise inscrit de façon centrale la confiance dans le langage pour toucher l'autre et, en retour, est à considérer sous l'angle de l'« hospitalité littéraire »⁶³. En ce sens, l'auteur appartient aux écrivains qui, selon Alain Milon, « écrivent sur eux, pour eux et par eux » mais ne « s'enferment pas dans les méandres de l'incomplétude »⁶⁴.

Cependant, si les textes de Dotremont instituent des rapports étroits entre énonciateur et co-énonciateur, son travail se révèle à l'inverse sous-tendu par un mouvement qui fait obstacle à l'intégration du lecteur dans les textes. D'un côté, on constate une volonté d'inclusion à partir de la dissociation d'un « je » et d'un « tu » (« c'est toi que j'écris, toi qui par-dessus l'aube »⁶⁵ ; « [p]uisque je me souviens / de toi Paul et de toi Jean / qui avez les rimes parmi »⁶⁶), ce qui aboutit à l'émergence d'un « nous » venant dépasser le mode égocentrique de l'énonciation. En particulier, l'utilisation de cette personne grammaticale invite le sujet de réception à établir une relation privilégiée avec l'énonciataire de façon à vivre la lecture, imaginativement, comme un lieu de partage en coprésence avec le scripteur : « les morts que nous avons dans la mémoire / et notre rêve ne dort pas / et notre mémoire ne dort pas / nous sommes debout dans nos leçons »⁶⁷ ; « [q]ue nous brûlons si vite / que nous brûlons d'atteindre / L'hiver de la Laponie / où le temps nous attend »⁶⁸ ; « faisons lit de notre commune écriture amour de nous seuls dans la solitude anéantie »⁶⁹. Également, on peut noter l'utilisation d'un « chœur » dans le poème « Digue »⁷⁰ qui oppose un sujet isolé (l'Avanceur) à un sujet collectif dans lequel le lecteur peut s'impliquer. Dès lors, la force éthique des textes réside, pour une part importante, dans le fait d'être

⁶⁰ *Ibid.*, p. 216.

⁶¹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, collection « Comparatisme et Société », p. 68.

⁶² *Idem.*

⁶³ L'expression est reprise à Alain Milon dans son article : « Réflexions autour de l'écriture du soi : le refus du psychologisme », in Jean LECLERCQ et Nicolas MONSEU (textes réunis par), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, collection « Écritures », pp. 77-82.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁵ « L'avant-matin », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 143.

⁶⁶ « Vues, Laponie », *ibid.*, p. 315.

⁶⁷ « Être ensemble », *ibid.*, pp. 186-187.

⁶⁸ « Ritva », *ibid.*, p. 282.

⁶⁹ « Cursives antidiscursives », *ibid.*, p. 487.

⁷⁰ « Digue », *ibid.*, pp. 320-324.

tendus vers autrui : « écritures longeuses mais toujours vers toi où me loger / écritures songeuses à toi, écritures déjà un peu soyeuses de toi »⁷¹.

D'un autre côté, en contrepoint à cette structure participative, l'exploration de l'illisibilité – qui s'assimile à une « contre-force »⁷² inhérente aux signes – s'oppose à la possibilité d'intégrer un co-énonciateur dans les logogrammes. Il est à cet égard significatif que ces iconotextes soient reçus davantage comme une œuvre plastique que comme une œuvre littéraire. Qui plus est, à la liberté graphique qui caractérise leur élaboration s'ajoute également une liberté sur le plan des signifiés, à travers des associations improbables de termes qui tendent à brouiller davantage l'accès à la référence des poèmes, donc leur partage.

En regard de ces éléments en contradiction, l'entreprise du poète plasticien s'inscrit au cœur de la problématique qu'Alain Milon énonce à partir de la tension qui caractérise l'hospitalité dans l'écriture, au sens où elle est « tantôt un recueil de soi ou des autres, tantôt un écueil pour les autres que soi »⁷³. En tant que support d'un se dire soi qui puisse convaincre l'allocutaire des sentiments éprouvés et ainsi, potentiellement, le séduire, les poèmes se fondent sur une ouverture qui puisse *accueillir* le destinataire dans leur « matière-émotion ». En contrepartie, l'écrivain se trouve engagé, d'un point de vue esthétique, dans une façon d'énoncer son désir qui respecte sa nature affective indicible et aboutit à une opacité stylistique qui fait obstacle à la saisie du sens :

Avec la matière du vécu et des émotions, il construit une image du monde et un assemblage de mots qui donnent un instant figure à l'irreprésentable de son désir. Il prend forme en même temps que l'univers et le poème. Mais cette figure reste soumise à une refiguration permanente.⁷⁴

Cette notion d'« irreprésentable » exprime une tension expressive au cœur de l'écriture, au sens où ce qui est en jeu n'est pas de « défigurer pour le rendre méconnaissable un sens que le poète pourrait se figurer autrement », mais de « donner forme à l'infigurable »⁷⁵. En ce sens, la poésie ne dévoile une signification qu'en la voilant, parce que le contenu affectif évoqué se révèle lui-même obscur au sujet.

On comprend que, paradoxalement, le choix d'accueillir la personne aimée dans les poèmes par l'expression des sentiments ressentis est ce qui constitue l'écueil même qui rend difficile l'accès aux textes. Que ce soit au niveau du contenu, par des formules difficiles à décrypter⁷⁶, ou au niveau du tracé logographique, c'est l'expression de la subjectivité de l'écrivain, qui refuse de la dissimuler sous des codes littéraires préétablis, qui fait écran à la réception de sa parole. Comme le met en avant Michel Collot :

C'est le *regard* de l'Autre qui est ainsi le plus volontiers comparé à l'horizon, car en lui se réunissent exemplairement l'évidence et l'énigme ; il est en effet le foyer visible de ce point de vue sur le monde qui me restera toujours invisible.⁷⁷

⁷¹ « Cursives antidiscursives », *ibid.*, p. 487.

⁷² Voir Max LOREAU, « Déclinaison du logogramme », *art. cit.* ; cf. *supra*, p. 165.

⁷³ Alain MILON, « Réflexions autour de l'écriture du soi : le refus du psychologisme », *art. cit.*, p. 77.

⁷⁴ Michel COLLOT, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 109.

⁷⁵ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 246.

⁷⁶ Cf. *supra*, pp. 150-151 et p. 154.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 97.

Le sujet de réception se trouve ainsi initié à faire l'expérience de l'altérité, puisqu'il est mis en demeure d'accéder au monde par le filtre d'un regard différent du sien. La confrontation du lecteur avec l'idiolecte poétique de l'auteur met en lumière que la rencontre intersubjective, au sens fort du terme, représente un enjeu d'ordre « métaphysique », tel que le montre Michel Henry et qui fait prendre conscience de l'altérité radicale, vertigineuse, de chaque personne :

En raison de l'appartenance de chacun à la vie, de l'immanence de celle-ci en chacun, la question se pose de savoir si, dans une telle communication, chaque Soi atteint l'autre *dans sa propre vie*, s'il la touche *là où elle touche à elle-même*. Une telle question n'est rien de moins que celle de la portée métaphysique de l'expérience d'autrui.⁷⁸

Dans cette perspective, pour reprendre les propos de Jasmine Getz, Christian Dotremont fait à sa manière « témoignage de la dignité de l'humain » en travaillant à « l'avènement de possibles insoupçonnés »⁷⁹. Il se positionne « *en rupture radicale avec ce qui est* », de façon à résister à la « conformité des dires et des modes d'existence pour élaborer *sa* rhétorique particulière »⁸⁰ – ce qui constitue la condition *sine qua non* d'une rencontre véritable par le biais du langage littéraire.

Toutefois, la « scénographie » instituée d'un échange de type dialogique entre l'auteur et les personnes à qui il dédie ses poèmes s'avère plus complexe, dès lors qu'il y a passage à publication. Elle devient une sorte de mise en scène qui permet d'interroger, à un autre niveau, les enjeux de l'écriture. Car la scène d'énonciation comporte alors trois actants : un énonciateur et un double sujet de réception – un allocutaire explicitement convoqué et un lecteur, indéfini, qui va actualiser véritablement le contenu des textes. Aussi, en regard de la structure d'adresse qui régit le cadre énonciatif de nombreux textes, le lecteur devient-il une figure mise implicitement en position de témoin de l'échange. La relation entre le sujet lyrique et l'allocutaire des textes pose les termes de la problématique inscription de l'altérité dans l'écriture ; si bien que le sujet lyrique se soutient ici « non pas tant de ce qui est, de ce qu'il est, mais de ce qu'il met en mouvement, du non-étant, de ce qu'il n'est pas, de ce qu'il espère, rêve, désire : être un autre, ailleurs »⁸¹.

De la sorte s'élabore une seconde tension chiasmatique au cœur du travail rédactionnel de Dotremont. L'expérience de l'être aimé l'assimile dans les poèmes, pour le lecteur, à un « horizon », en tant que la « vie intérieure affleure et se dérobe tout à la fois »⁸² ; ce qui est redoublé par le fait que les figures féminines désirées ne cessent d'échapper au sujet : « elle existait plus en moi qu'en elle. – cassure au-dessus de l'âme. – le silence se tut »⁸³ ; « et tu sortiras pour quelques minutes / sans moi. / Et je partirai et je partirai / comme quelqu'un qui meurt un peu plus »⁸⁴ ; « Gladys en allée, vers les dix heures du matin, en 1952 »⁸⁵. De ce point de vue, l'« accueil » de la personne aimée signifie restituer ce qui fait obstacle à la saisie poétique de son identité : « Oleossoonne peut avoir des mains d'ongles, des yeux de spectateur de match international de ping-pong, une méchanceté sur mesure [...]. Car Oleossoonne peut avoir des mains furioso, des yeux minuscules phares bleus et

⁷⁸ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 297.

⁷⁹ Jasmine GETZ, « Introduction », *art. cit.*, p. 24.

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁸² Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 97.

⁸³ « Ancienne éternité », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 71.

⁸⁴ « Blues pour Doris », *ibid.*, p. 76.

⁸⁵ « Gladys en allée », *ibid.*, p. 459.

tournent sur la mer »⁸⁶ ; « [m]a femme est un buisson vivant de moire »⁸⁷ ; « les Gloria qui sont du café où s'enfoncé l'alcool / de mille et une poussières d'origine de rivière »⁸⁸.

Cette attention poétique à la singularité de l'autre manifeste un parti-pris éthique de la part de Dotremont, si l'on s'accorde à reconnaître avec Jasmine Getz que :

[...] cette attention, *en langue*, du poème-énonciateur pour quelque chose ou pour quelqu'un, cette rupture de l'indifférence, ce geste de *se vouer* à l'autre est selon Levinas le premier geste éthique, celui qui transcende la préoccupation d'être.⁸⁹

On peut concevoir qu'à l'insu de Dotremont, son attention à l'autre rejoint les principes qui sous-tendent aussi l'art de Morihei Ueshiba, dès lors que l'Aïkido vise à pouvoir absorber la violence d'un adversaire. En effet, cet art martial privilégie des techniques d'immobilisation et de projection qui l'associent à un art de contact, car elles impliquent pour la plupart d'entrer profondément dans l'espace de l'attaquant, de façon à réduire au minimum la distance corporelle (à l'inverse des écoles qui privilégient des techniques de percussion) pour le contrôler avec légèreté – idéalement même à l'encontre de la violence la plus brutale – afin de ne pas brusquer sa corporéité pour être le plus efficace possible. De ce point de vue, la pratique de l'Aïkido se trouve sous-tendue formellement et axiologiquement par la problématique de l'accueil et de l'écueil d'autrui⁹⁰. Comme le souligne Michel Collot, les paradoxes d'une « exclusion incluse, d'une présence absente, d'une proximité distante », qui touchent à la gestion/intégration de l'altérité, « régissent tout aussi bien l'espace que l'intersubjectivité »⁹¹ ; ce que l'on peut entendre au sens de distance qui sépare deux personnes en combat. Cela invite à déplacer les enjeux pragmatiques de cet art martial, tourné originellement vers la préservation de soi potentiellement au détriment de l'intégrité de l'adversaire, du côté de l'attention à autrui. D'une manière comparable, la poésie de Dotremont interroge la possibilité de parler du mystère d'une personne sans la réifier ou l'aliéner dans le tissu verbal, et a pour enjeu de travailler à partir de la menace ou des blessures impliquées potentiellement par autrui.

3) Fonder une communauté

L'importance de l'autre chez Christian Dotremont devient le moyen « d'écrire plus *loin* que ce *moi* soumis aux déterminations physiques, physiologiques, d'un corps limité, sexué, soumis aux blessures du temps, d'écrire plus loin, au-delà, mais aussi en deçà »⁹². Dans cette perspective, l'acceptation de l'altérité se fait l'indice d'une volonté d'accueil qui peut s'élargir à toute personne. Ce qui est visé, implicitement, est la possibilité de fonder une communauté de lecteurs aussi ouverte que possible. C'est ce dont témoigne en premier lieu la constitution

⁸⁶ « Oleosoonne ou le moment spéculatif », *ibid.*, pp. 106-114. Oleosoonne est le surnom poétique que Dotremont attribue à Régine Raufast.

⁸⁷ « Être ensemble », *ibid.*, p. 186

⁸⁸ « Qu'il nous arrive de bafouiller », *ibid.*, p. 468.

⁸⁹ Jasmine GETZ, « Introduction », *art. cit.*, p. 25.

⁹⁰ Voir entre autres Kisshômaru UESHIBA, *L'Esprit de l'Aïkido* [1984], traduit de l'anglais par Josette NICKELS-GROLIER, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2006 ; Jean Daniel CAUHÉPÉ et Anne KUANG, *La métamorphose de la violence par l'Aïkido du Sumikiri*, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 1998 ; Léo TAMAKI, « Quelle est la caractéristique d'une technique d'Aïkido ? », in *Tsubaki journal*, <http://tsubakijournal.over-blog.com/article-6393120.html>, consulté le 20 août 2013.

⁹¹ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 101.

⁹² Jasmine GETZ, « Introduction », *art. cit.*, p. 25.

dans les poèmes d'une « interlangue »⁹³ particulièrement riche à partir de l'interaction de la langue maternelle de l'auteur avec les langues des cultures qui l'interpellent – entre autres l'anglais, le danois, l'allemand et le suomi⁹⁴ – et qu'il exploite souvent pour dédoubler le contenu textuel : « [i]f you see me comin' / Heigh your window high / Si tu me vois venir un soir, un soir / sans que je te l'aie dit »⁹⁵ ; « [v]ous ne m'aurez pas vivant / * / Streptomycinéma / The dance of one strep two strep / * / Sana rien à voir avec Sing Sing Seng Seng Sang Sang / * / Ein Lunge Ein Reich Ein Führer »⁹⁶ ; « [d]a jeg føler jeg falder / Quand je sens que je tombe / Da gaderne begynder at sige nej / Quand la vie commence à dire non »⁹⁷ ; « [j]e traverse et lui dis hyvää päivää »⁹⁸ ; « – Missä yhtä »⁹⁹. À cet égard, l'écriture poétique se lie à une réflexion sur les relations interculturelles – ce dont témoigne par ailleurs la fondation du mouvement international Cobra, dont le nom est l'acronyme de Copenhague, Bruelles, et Amsterdam.

À ces éléments linguistiques, qui révèlent une façon de rendre étrangère la langue de l'écrivain par le tissage d'autres idiomes, s'ajoute, sur le plan graphique, la déformation de l'alphabet latin pour le rapprocher des formes graphiques de cultures différentes – dont celles moyen- et extrême-orientales¹⁰⁰. La mise au point de l'écriture logographique manifeste le désir d'atteindre un langage de type universel¹⁰¹, dès lors que le rapport au visible permet de transcender les frontières linguistiques usuelles. C'est ce qu'évoque Dotremont lui-même lorsqu'il explique qu'il « comprend » les textes idéographiques : « lorsque je “lis” une page d'écriture chinoise, je suis dans les rues de Pékin ; je les comprends comme je comprends une page d'écriture de Miro, un mort de Arp, une phrase de Hartung, une ardoise d'Ubac »¹⁰². Aussi les logogrammes, en stimulant l'imaginaire visuel, offrent-ils la possibilité d'affecter non seulement un lectorat plus large que le monde francophone, mais également l'ensemble des sujets de réception attirés par le monde pictural non figuratif.

Cette volonté d'atteindre un langage aussi universaliste que possible renforce la proximité de ses iconotextes avec la tradition extrême-orientale. D'une part, cela fait écho à la fascination des Occidentaux qui ont découvert pour la première fois les caractères chinois, puisqu'ils les ont associés, dans leur imaginaire, à un langage visuel permettant de transcender les frontières culturelles :

L'usage courant des mêmes caractères dans toutes les provinces de Chine, aux parlers divers, et le fait que plusieurs autres peuples d'Asie, parlant des langues aussi différentes du chinois que le coréen, le japonais, ou le vietnamien, employaient normalement l'écriture chinoise ne manquèrent pas de frapper l'imagination des savants, au moment où le latin perdait en Occident sa valeur de langue commune.¹⁰³

⁹³ Voir Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit.

⁹⁴ Le suomi désigne la langue parlée en Laponie.

⁹⁵ « Blues pour Doris », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 74.

⁹⁶ « La chevelure des choses », *ibid.*, p. 213.

⁹⁷ « Poème pour Bente destiné à Bente », *ibid.*, p. 242.

⁹⁸ « Développements lapons », *ibid.*, p. 421.

⁹⁹ « Laponie, tanières », *ibid.*, p. 425.

¹⁰⁰ Cf. *supra*, pp. 169-173.

¹⁰¹ Serge LINARÈS, « Politiques du poétique chez Christian Dotremont », *art. cit.*, p. 213.

¹⁰² « Signification et sinification », p. 19.

¹⁰³ Viviane ALLETON, *L'écriture chinoise*, op. cit., p. 4. Comme le souligne Dominique Maingueneau, « les poètes japonais de l'époque Edo écrivaient d'impeccables poèmes en idéogrammes “chinois” qu'ils lisaient... en japonais mais qu'un Chinois pouvait lire en chinois. Ces lettrés apprenaient la littérature classique chinoise et ignoraient la langue parlée », Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 150. Voir pour plus de précisions : Marguerite-Marie PARVULESCO, « Imitation et création littéraire. La poésie lettrée à l'époque Edo », in *Ebisu*, n°14 : *Études japonaises*, Tokyo, 1996, pp. 77-132.

D'autre part, ainsi que le souligne Nathalie Aubert, leur mise au point révèle l'accès esthétique à une ouverture du sens qui permet de relier des lecteurs de tous les horizons : « [u]n peu à la manière du haïku, dont parle Barthes dans *L'Empire des signes*, qui, "tout en étant intelligible", ne veut rien dire, le logogramme semble offert au sens par cette condition même »¹⁰⁴. En ce sens, si le projet de Dotremont s'offre à la contemplation esthétique, l'invitation à une approche sensuelle du signifiant qu'impliquent ces iconotextes se conçoit comme un appel à l'autre ; c'est-à-dire une manière de s'impliquer dans la qualité de l'énonciation pour, en retour, impliquer le lecteur et faire en sorte que la page fasse lien, en suscitant l'énigme d'un sens qui ne se dévoile pas.

On le voit, le poète plasticien doit sa singularité, entre autres, à son détachement des conceptions mécanistes du langage poétique – c'est-à-dire son instrumentalisation à un *dire* dès lors privé de performativité – en quête d'une parole à partager. Son entreprise vise à fonder non pas tant une communauté discursive¹⁰⁵ ou interprétative¹⁰⁶ – au sens où elle repose sur un rapport cognitif au contenu littéraire – mais une communauté d'affectivités, telle que la conçoit l'approche phénoménologique de Michel Henry, par la mise en avant du *medium* et de l'émotion. Pour le philosophe, si une communauté s'avère davantage qu'une « collection d'"individus" réduits à leur apparence objective et traités comme des entités séparées », c'est en raison du fait que les individus s'y trouvent liés par « une relation d'intériorité phénoménologique réciproque qui n'est autre que la relation des vivants à la Vie »¹⁰⁷. Cela implique que le contenu et le fondement d'une communauté est « tout ce qui appartient à la Vie et trouve sa possibilité en elle »¹⁰⁸. De façon concrète :

La souffrance, la joie, le désir ou l'amour portent en eux une puissance rassemblante infiniment plus grande que celle qu'on attribue à la « Raison », [...] pour autant qu'on ne peut déduire d'elle l'existence d'un seul individu, rien de ce qui doit être rassemblé dans une « communauté ».¹⁰⁹

De la sorte s'éclairent à la fois le choix d'explorer la lyrique amoureuse – en tant que genre qui tend à mobiliser et à générer le plus d'affects, puisqu'il vise à mettre en partage la sensibilité du sujet – et l'élaboration de l'écriture logographique. Cette « matière-émotion » graphique, qui appelle un rapport non conceptuel au langage, participe pleinement à la volonté de rassembler des lecteurs de tous les horizons – même ceux qui n'ont pas accès aux codes littéraires – à partir du brouillage communicationnel, d'ordre cognitif, que les logogrammes imposent à première vue.

L'intérêt de passer par la phénoménologie de la Vie réside également dans le fait qu'elle permet de penser la notion de « communauté » autrement qu'en termes sociologiques. Elle établit de façon essentielle une relation profonde entre le partage de l'œuvre, par-delà les contraintes d'espace et de temps, et la constitution d'une communauté imaginaire entre des individus :

Invisible, étrangère au monde et à ses catégories phénoménologiques, à l'espace et au temps, la réalité de la communauté ouvre un domaine de relations paradoxales [...]. C'est ainsi qu'une relation réelle peut s'établir

¹⁰⁴ Nathalie AUBERT, « Christian Dotremont : "La Mathématique du ténu" », in Michel DRAGUET (sous la direction de), *Christian Dotremont. Les développements de l'œil*, op. cit., p. 144.

¹⁰⁵ Voir Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit.

¹⁰⁶ Voir Stanley FISH, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, op. cit.

¹⁰⁷ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., p. 349.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 348.

¹⁰⁹ *Idem.*

entre des Sois transcendants qui ne se sont jamais vus et appartiennent à des époques différentes. Un homme peut voir sa vie bouleversée par la lecture d'un livre d'un autre siècle dont l'auteur est inconnu. Un individu peut se faire le contemporain d'un événement qui s'est passé il y a deux mille ans.¹¹⁰

Comme le développe Dominique Maingueneau, « [l]e code langagier d'une œuvre n'est pas l'antilingue d'une communauté existante, mais celle d'une communauté à venir, les lecteurs, qui sont appelés à partager son univers »¹¹¹. On peut alors concevoir que les expérimentations du poète qui désacralisent le code linguistique de l'écrit, tant au niveau de la lisibilité des signes que de la structure orthographique des mots, manifeste peut-être moins le refus d'une certaine réception poétique que l'ouverture de son travail à une communauté de lecteurs différente à l'avant des textes¹¹², et qui fasse droit à la qualité poétique du trait dans leur composition.

Plus précisément, les logogrammes aboutissent à la constitution d'un langage singulier à partir d'un « corps à corps » entre le code langagier sur lequel ils s'appuient initialement et une « hypolangue » qui représente la « limite inférieure de la langue naturelle »¹¹³, selon la terminologie de Dominique Maingueneau. L'hypolangue se trouve « tournée vers une Origine qui serait une ambivalente proximité au corps, pure émotion »¹¹⁴, ainsi qu'elle invite à le concevoir, dans les logogrammes, la prééminence du tracé sur le contenu ; c'est-à-dire l'engagement du scripteur dans son geste. Selon le linguiste, elle est « tantôt innocence perdue ou paradis des enfances » – comme retour à une forme d'appropriation enfantine, maladroite, de l'écrit, en sorte que l'illisibilité se fait le signe d'une non-maîtrise des codes – ; « tantôt confusion primitive, chaos dont il faut s'arracher »¹¹⁵ comme l'indique la réécriture aisément déchiffrable du texte en marge du logogramme.

L'« hypolangue » représente un état linguistique sur lequel l'écrivain ne peut se fixer, seulement en « laisser entrevoir l'indicible présence, nourrir son texte de [sa] fascination », qui manifeste le rêve « d'un sens qui serait immédiat, qui se donnerait sans aucune réserve »¹¹⁶. Cette immédiateté du sens concerne le rapport intime au corps et à la vie affective du scripteur, lequel permet à l'œuvre de toucher au fondement d'un pouvoir *reliant* dans l'exercice du langage : le rapport *pathétique* au monde, à la création, et aux autres, qui confère aux signes une pleine performativité. En effet, on retrouve le même procédé d'un investissement du corps qu'analyse Pascal Lardellier dans les rites, au sens de puissance « numineuse », pour relier les individus : le rite « exige toujours de ses participants une démonstration physique », car il « impose une incarnation, sans laquelle aucune action symbolique ne saurait être atteinte » – c'est-à-dire un corps « puissamment sémantique »¹¹⁷. Comme dans la performance rituelle, l'écriture logographique « transcende [...] la dimension pragmatique de la communication, pour mener la posture, le geste, les mots au point ultime où ceux-ci dépassent le registre du fonctionnel et du sémantique même, pour devenir purs symboles »¹¹⁸. Dans les deux cas, le sujet « se communique », c'est-à-dire

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 348-349.

¹¹¹ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 145.

¹¹² De la même façon que pour Jean Burgos les poèmes créent du sens à l'avant d'eux ; voir Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, *op. cit.*

¹¹³ Le terme « hypolangue » s'oppose à celui d'« hyperlangue », qui fait « miroiter la perfection lumineuse d'une représentation idéalement transparente à la pensée », Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, *op. cit.*, p. 113.

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ Pascal LARDELLIER, *Théorie du lien rituel. Anthropologie et Communication*, Paris, L'Harmattan, 2003, collection « Communication et Civilisation », p. 94.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 97.

« donne une image de soi non ordinaire, mais cruciale, puisque le paraître se substitue à l'être, ou plutôt, le contient tout entier »¹¹⁹, de façon à atteindre une « corporalité sociale »¹²⁰.

La création de Dotremont s'assimile ainsi à une performance rituelle en ce qu'elle aboutit à inscrire une fonction symbolique, voire « dramaturgique »¹²¹, dans le corps, au point d'être « assigné à une posture sociale et institutionnelle » dont l'enjeu est de produire une forme de « *reliance* », voire une « forme de communication sacrée »¹²². De ce point de vue, la lyrique mise en place par l'auteur s'inscrit dans une perspective pragmatique, en ce sens que les ressources esthétiques qu'il déploie pour revivifier la parole poétique expriment le désir de toucher l'autre pour être, en retour, touché par lui.

II Vaincre l'inauthenticité

L'un des enjeux cruciaux de la poésie pour Christian Dotremont consiste à passer d'un rapport égocentrique de la création à une forme d'échange. Ce passage est le lieu d'un accomplissement intérieur comme ouverture à l'autre, au-delà des désirs égotistes, s'il est vrai, comme le souligne Yves Bonnefoy, que l'évolution du poète plasticien le tourne après les « ressources ludiques et hédonistes de l'écriture »¹²³ vers un au-delà d'ordre spirituel :

[...] c'était avec le pressentiment [...] qu'un jour ou l'autre les signes considérés de façon plus intérieure, et métaphysique, lui parleraient de l'être et non de l'avoir, attendraient de lui, et de son corps même, une réponse montée de plus profond que les pulsions simples, et lui permettraient ainsi des tracés de mots de bien plus de sens.¹²⁴

La question se pose de savoir quelles sont les conditions de possibilité d'une rencontre véritable, dès lors que l'expression littéraire induit une scénographie fondée sur la médiation – c'est-à-dire la coupure spatio-temporelle entre l'acte énonciatif et l'acte de réception. Puisque l'accueil de l'altérité repose sur l'élaboration d'une parole qui permette le partage de la sensibilité du scripteur, on est conduit à interroger la quête de présence non plus seulement sous l'angle d'un interlocuteur extérieur à toucher, mais plus profondément, pour rendre performatif l'échange, comme quête de *présence à soi*. Ainsi, l'œuvre s'inscrit dans l'optique de vaincre l'inauthenticité des actes de paroles, qui menace de dévitaliser le rapport à autrui. Pour Bonnefoy, elle révèle une trajectoire intérieure, personnelle, pour mieux *se comprendre* afin « d'affronter sa pleine écriture »¹²⁵ : « [c]'est comme si le rapport à soi, dissipés désormais les leurres de la pensée, ne s'était resserré sur son exigence », au point que l'essentiel devienne « ce resserrement, cette passe étroite de l'esprit tourné vers son avenir »¹²⁶.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 112.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 116.

¹²¹ *Ibid.*, p. 97.

¹²² *Ibid.*, p. 196.

¹²³ « [...] il aime sa capacité de libérer la vigueur, de signifier le désir, et il voulut bien jouer ce jeu-là », Yves BONNEFOY, « Préface », *art. cit.*, p. 43.

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 24.

Pour reprendre l'analyse développée par François Jullien à partir de la pensée chinoise¹²⁷, l'efficacité se conçoit non tant comme une propriété intrinsèque aux moyens utilisés qu'à partir de la disposition d'un sujet qui actualise le potentiel d'une technique ou d'un objet. De ce point de vue, on voit converger l'entreprise de l'écrivain belge avec la sagesse extrême-orientale, telle qu'elle informe en particulier la pratique des *budo*. Car la technique de l'adepte ne peut s'exercer de façon pleinement efficace que s'il a pu se polir soi-même à force de répétitions pour lui conférer son potentiel maximal d'agissement¹²⁸. Leur initiation vise davantage à une maîtrise de soi, laquelle place la figure agonistique de l'adversaire non à l'extérieur de la personne mais davantage à l'intérieur de soi, au sens où, à travers la pratique, l'adepte se confronte à lui-même afin d'aboutir au geste le plus pur. Aussi travailler sur soi constitue-t-il une voie privilégiée pour produire l'effet désiré, car cela revient à exploiter la « propension » naturelle d'un dispositif – ici textuel – plutôt que d'entrer dans un conflit épuisant en agissant directement sur l'objet du désir. On peut par ailleurs noter que l'ancien modèle stratégique en Chine sert de support à la réflexion esthétique, en sorte que tout l'art se conçoit en termes de « *che* », comme dispositif¹²⁹.

1) Posture de transparence

Yves Bonnefoy met en avant qu'il partageait avec Christian Dotremont une adhésion à l'esprit surréaliste comme fondateur d'une communauté capable de répondre à leur enthousiasme : « [l]a transparence dans les rapports entre les personnes c'était, estimions-nous, rétroactivement, prospectivement, le meilleur de l'entreprise surréaliste, l'espérance qui donnait sens à la pensée de la nuit »¹³⁰. Cette perspective invite à penser, le fondateur de Cobra fait de l'engagement de soi dans les échanges avec autrui une qualité essentielle – ce dont témoignent ses multiples échanges épistolaires quotidiens, qui constituent tant une façon de garder contact¹³¹ qu'une façon d'éviter les méprises et de limiter l'imprécision des paroles :

L'inquiétude, c'était de craindre qu'avec ces amis qu'il pourrait avoir le malentendu ne s'installe, cette quasi-fatalité de l'échange humain depuis que les formulations hâtives, les informations par oui-dire, les jugements décidés par des idéologies, ont pris le pas sur les émotions et les intuitions, ne les détruisant pas mais les refoulant, les pervertissant.¹³²

Ces propos soulignent l'importance d'une attitude pleinement engagée de la part de Dotremont dans ses actes de langage, en tant que condition *sine qua non* pour atteindre une communication véritablement riche, selon une démarche fondée sur la coïncidence à soi. Celle-ci correspond à l'éthique langagière que développe Raphaël

¹²⁷ Voir François JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine* [1992], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, op. cit., pp. 803-1122.

¹²⁸ Voir à ce sujet : Kenji TOKITSU, *Méthode des arts martiaux à mains nues*, Paris, Robert Laffont, 1987, collection « Sports pour tous » ; Léo TAMAKI, *Budoka no kokoro*, autoédition, 2013 ; Michel COQUET, *Iaido. Ou l'art de trancher l'ego*, Grenoble, L'Or du Temps, 1987.

¹²⁹ « [...] la conception d'un *potentiel né de la disposition* que dénote le plus couramment, dans ce contexte, le terme de *che*. Tout l'art de la stratégie peut être réexprimé plus précisément à travers lui : dire que l'"adresse" à la guerre "repose sur le potentiel né de la disposition" (*che*), signifie que le stratège doit viser à exploiter à son avantage [...] les conditions rencontrées », *ibid.*, p. 822.

¹³⁰ Yves BONNEFOY, *Portraits aux trois crayons*, Paris, Galilée, 2013, collection « Lignes fictives », p. 13.

¹³¹ « Les lettres étaient le quotidien de Christian, elles l'avaient précédé à Paris, elles le remplaçaient quand il en était absent, elles signifiaient évidemment bien plus, à ses yeux conscients ou inconscients, que leur occurrence à chacune. [...] Le vœu était son désir de trouver des interlocuteurs dans une société dont les intérêts et les ambitions étaient sans valeur pour lui », *ibid.*, pp. 9-10.

¹³² *Ibid.*, p. 10.

Gély à partir de la phénoménologie de Michel Henry, dès lors que l'individu ne peut faire l'épreuve bénéfique de la performativité de ses paroles, comme de celles de son interlocuteur, que s'il est présent à ses énonciations – s'il est là où il affirme être¹³³. Aussi s'agit-il de déployer ce choix existentiel du scripteur dans ses poèmes, au sens où l'inauthenticité est d'abord combattue par un principe de *transparence* qui s'oppose à une conception mécanique et désinvestie de l'expression, telle qu'elle rendrait le travail rédactionnel artificiel. Cette transparence concerne moins le contenu poétique – à moins d'entrer en contradiction avec l'exploitation de l'illisibilité – que le positionnement de l'écrivain à l'égard de l'acte d'écriture.

L'engagement du poète, comme gage de la puissance de la parole énoncée, se trouve exposé à travers une posture d'exhibition de soi sur le plan extratextuel. Sa démarche de créateur se donne à voir par le filtre de nombreux *media* – tant des photographies¹³⁴ que des films¹³⁵ –, lesquels participent à une théâtralisation de son identité. Ainsi que le met en avant Paul Aron :

Comme nombre d'artistes de son temps marqués par le principe de transparence cher au mouvement surréaliste, Dotremont a fait de son parcours d'artiste une sorte de mise en scène de son art, jouant de la correspondance, des hasards et des événements pour rendre compte de sa démarche intérieure. Un des traits de la « modernité » tient en effet à l'exhibition du parcours du créateur et à la transformation de celui-ci en un certificat d'authenticité artistique.¹³⁶

Il est à cet égard difficile de séparer l'écrivain des procédés de figuration de soi¹³⁷ qu'il multiplie, que ce soit à sa table de travail – en tant que créateur absorbé par son geste – ou en voyage en Laponie. C'est ce qui détermine en particulier le statut ambigu du poème « Digue » qui se trouve à l'origine accompagné d'une série de photographies d'Oscar Schellekens, lesquelles montrent Dotremont marchant avec une valise à la main au bord de la mer du Nord. Celles-ci renforcent son identification à la figure de l'Avanceur mise en scène dans le texte : « [t]u es au bout de la digue je le sais de source Peut-être sur un banc / Je ne vois pas encore de nouveau J'ai les chaussures bourrées de sable et de ce temps qui blesse et de pavés J'avance donc avec lenteur »¹³⁸.

Ce qui est en jeu concerne la constitution littéraire et médiatique d'un *ethos* qui tend à se confondre, imaginairement, avec l'écrivain. Selon l'analyse de Dominique Maingueneau, la notion d'« *ethos* » « récuse toute coupure entre le texte et le corps », c'est-à-dire entre « le monde représenté et l'énonciation qui le porte »¹³⁹. La prolifération de documents visuels autour de l'auteur participe d'une « scénographie » où la « voix » énonciative, dans les poèmes, se trouve enrichie d'une « détermination du corps »¹⁴⁰ de l'inscripteur. Réciproquement, si ces

¹³³ « [...] c'est dans l'épreuve qu'il fait d'être indissociablement lié au sens que revêtent ses paroles dans telle ou telle situation pratique que l'individu réalise tel ou tel acte de langage. Toute approche représentationnaliste de la performativité de l'acte de langage revient à dissocier l'individu du sens que les paroles qu'il prononce sont en train de réaliser », Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », in Benoît KANABUS et Julien MARÉCHAL (sous la direction de), *Dire la croyance religieuse. Langage, religion et société*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012, collection « Anthropologie et philosophie sociale », p. 96.

¹³⁴ Voir entre autres le rapport à la photographie de l'écrivain que développe Michel Draguet dans son article : « Les développements de l'œil : I. Christian Dotremont face à l'image », *art. cit.*

¹³⁵ Voir le film de Luc De Heusch intitulé *Dotremont-les-logogrammes*, réalisé en 1972, qui met en scène la façon dont Christian Dotremont investit et conçoit la création des logogrammes.

¹³⁶ Paul ARON, « Présentation », in Paul ARON (dirigé par), *Textyles*, n°30 : *D'autres Dotremont*, *op. cit.*, p. 7.

¹³⁷ Voir pour plus de précisions : David MARTENS et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012.

¹³⁸ « Digue », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 320.

¹³⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, *op. cit.*, p. 143.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 138.

images déterminent la qualité de l'*ethos*, elles assimilent la figure de Dotremont à un « garant » qui se donne « une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir »¹⁴¹. Or, cela participe au paradoxe de toute « scénographie », puisque le « garant qui soutient l'énonciation doit faire légitimer sa manière de dire par son propre énoncé » – si bien que les « propriétés “chernelles” de l'énonciation sont prises dans la même matière que le monde qu'elle représente »¹⁴².

Cette structure s'assimile à un « bouclage textuel »¹⁴³, au sens où la posture de l'écrivain construite en dehors de la scène d'écriture fait écho à celle élaborée dans et par les textes, et se trouve renforcée par la mise en abîme des conditions d'émergence de ses iconotextes : « [a]lors qu'il vaque à sa vie quotidienne, dans sa chambre, Logogus a la brusque envie de faire un logogramme brusquement »¹⁴⁴ ; « d'ici là, de temps à autre, / quelques lignes parmi plusieurs espaces / que plus ou moins elles séparent ou unissent / aux rythmes qu'elles insinuent »¹⁴⁵ ; « [c]'est le ruisseau, le ruissellement plus ou moins brusque jusqu'au déluge de l'écriture, toujours illisible lorsqu'elle est encore dans sa fraîcheur de fracassement »¹⁴⁶. Par ailleurs, l'écriture logographique en elle-même donne l'illusion d'une proximité ou d'une mise à nu de l'acte scripturaire, car le tracé, comme pour les maîtres orientaux, « n'autorise pas la retouche »¹⁴⁷. À cela s'ajoute, dans les logoneiges et les logoglaces, la transparence postulée du support photographique qui permet leur partage. Pour reprendre l'analyse d'Emmanuelle Pelard, ils sont le lieu d'un « enchâssement de traces » : la trace de l'écrivain sur le sol lapon est partageable grâce à une empreinte photographique, comme une trace mnésique qui l'inscrit dans le temps, de sorte que « [l]a trace opère à la fois comme genèse et comme matérialisation d'une nouvelle manifestation du logogramme, à travers un médium d'un autre type, le médium photographique »¹⁴⁸. Aussi s'agit-il plus exactement de « *photo-logoneige* » ou de « *photo-logoglace* », où l'interaction des différents *media* institue l'image comme un support ancillaire ne visant, imaginativement, qu'à la restitution d'une forme d'expression vouée à disparaître sous les intempéries.

En contrepartie, cela soulève la question de l'intervention du *medium* dans la réception de l'œuvre. S'il tend à s'effacer au profit du contenu qu'il prétend restituer objectivement, il impose cependant une nécessaire distance ou esthétisation qui n'est pas innocente. Comme le souligne Emmanuelle Pelard :

Dotremont décide de l'angle sous lequel il prend le logoneige, de la distance depuis laquelle il le prend, de la luminosité avec laquelle il souhaite le restituer, c'est-à-dire des effets de relief que la lumière crée quant à la perception de la gravure dans la neige. Il effectue ainsi un cadrage, qui n'est pas complètement neutre. La photographie n'est pas exclusivement informative de la praxis d'une graphie de glace.¹⁴⁹

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ Voir Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

¹⁴⁴ « Logstory », logogramme en 8 feuillets 29×21 cm, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 478. On peut rappeler que Logogus correspond à la figure littéraire du logographe.

¹⁴⁵ « D'ici là, de temps à autre », logogramme à l'encre de Chine sur coton, 245×115 cm, *ibid.*, p. 508.

¹⁴⁶ « Le Fablier. (Chronolog) », texte objet – manuscrit à la plume sur papier à lettres (33,2×24,2 cm) et dans un logement en hêtre, sablier en verre soufflé (24×4,6×3,2 cm), rempli de pâtes alimentaires en forme d'alphabet, *ibid.*, p. 518.

¹⁴⁷ François CHENG, *Et le souffle devient signe. Ma quête du vrai et du beau par la calligraphie*, op. cit., p. 22.

¹⁴⁸ Emmanuelle PELARD, « La passion de la trace : une genèse du logogramme et du logoneige de Christian Dotremont », in *Trans*, n°12 : *La trace*, 2011, <http://trans.revues.org/459>, consulté le 30 juin 2013, p. 5.

¹⁴⁹ *Idem.*

De même, on voit une possibilité de contradiction entre la quête d'authenticité du scripteur et son goût pour une forme de théâtralité existentielle qui le fait se présenter comme un « être de fiction »¹⁵⁰. Comment faire confiance, en effet, aux paroles de l'auteur, dès lors que sa vie s'avère tissée par un rapport imaginaire au quotidien qui, potentiellement, fausse son discours ?

En réalité, l'exploitation d'un vaste épitexte composé d'images se fait le garant de l'authenticité de la démarche du poète à partir du moment où elle invite à substituer au questionnement heuristique – celui de la *véracité* – une axiologie fondée sur la *sincérité*. En ce sens, Dotremont appartient aux artistes qui, selon François Cheng, se laissent entraîner par la « fulgurance de certains gestes [...] au-delà d'[eux]-mêm[es] »¹⁵¹. Les logogrammes se présentent comme l'expression d'un instant où dans le geste fusionnent le désir d'un *dire* et le désir d'un tracé. Pour Max Loreau, un logogramme se présente comme la « récolte du fortuit », comme une « *sommat*ion du moment » : « il est l'écho des injonctions de l'occasion en même temps qu'il en fait la somme et rassemble la circonstance pour la livrer en bloc, brute, inanalysée, à chaud »¹⁵². Cela implique un rapport du tout ou rien à l'égard de la composition d'un logogramme, puisque si le poète le juge « décevant, il n'en retient rien, il jette tout – non seulement le dessin, mais également le texte, qui ne resservira jamais »¹⁵³. Dès lors, selon Paul Aron, l'écriture logographique déploie un langage qui, « sans fonder de vérité alternative, saura récuser cependant, par sa nature même, le risque d'inauthenticité »¹⁵⁴. On retrouve à cet égard l'effet de présentification de soi que provoque la signature, ainsi que l'analyse Cécile Hayez-Melckenbeeck :

En fait, la signature telle que nous la pratiquons en Occident possède une fonction essentielle de présentation : elle rend *présent* et *visible*, à lui-même et aux autres, le sujet d'un document. Elle donne l'illusion d'une parfaite coïncidence à soi, sans aucun reste intraduisible, d'un triomphe de la maîtrise [...] ¹⁵⁵.

Aborder l'œuvre sous l'angle de la sincérité conduit à estimer l'authenticité de la démarche du créateur à partir de la subjectivité de la personne, et non à partir de critères objectifs. Si le rapport à la réalité se trouve distendu par un regard en train de poétiser son inscription charnelle dans le monde, la qualité de l'énonciation se fonde sur le partage de l'affectivité du sujet lyrique – comme mode d'accès à l'intériorité. La tension inhérente aux logogrammes entre l'énonciation graphique des signes et le contenu réécrit lisiblement atteste d'une présentification de l'écrivain dans l'acte scripturaire. Entre autres, pour reprendre les propos de Didier Anzieu, elle apporte à l'œuvre « une multiplicité suffisamment croisée de dynamiques internes pour qu'émane d'elle un sentiment de vie »¹⁵⁶. La complexité de l'œuvre qui « totalis[e] des niveaux de pensée »¹⁵⁷ à la manière du psychisme donne la sensation de ce qui constitue une forme d'authenticité émotionnelle :

¹⁵⁰ Cf. *supra*, p. 160.

¹⁵¹ François CHENG, *Et le souffle devient signe. Ma quête du vrai et du beau par la calligraphie*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵² Max LOREAU, « Déclinaison du logogramme », *art. cit.*, p. 27.

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ Paul ARON, « Changer la crise », in Michel DRAGUET (sous la direction de), *Cobra en Fange. Vandercam-Dotremont : dessin-écriture-matière (1958-1960)*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁵⁵ Cécile HAYEZ-MELCKENBEECK, « Porte-plume, prête-nom et poignet vide. La signature comme lieu de croisement », *art. cit.*, p. 168.

¹⁵⁶ Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, *op. cit.*, p. 141.

¹⁵⁷ *Idem.*

Car elle est la vie qui se reconnaît et qui se présente à elle-même comme vivante, les vies de plusieurs êtres condensées en une seule vie, les multiples moments d'une même vie ramassés en un tout qui serait le tout de cette vie.¹⁵⁸

Ainsi, l'œuvre s'inscrit au cœur d'un chiasme, selon lequel l'opacité graphique implique la mise en lumière d'une subjectivité radicale, qui donne en partage son rapport charnel à l'écrit.

2) Écriture et spontanéité

La posture de transparence que Christian Dotremont met en place vise à rendre visible le travail qu'il effectue sur soi pour atteindre l'œuvre achevée. Cet effort est voué à demeurer non décelable sinon, à la manière du travail de modification de l'utilisation du corps – non visible – qui s'opère dans l'entraînement aux arts martiaux¹⁵⁹. La transparence scénographique des logogrammes se fait le signe d'une présence à soi, laquelle constitue la condition *sine qua non* pour rencontrer véritablement l'autre : elle est une mise en scène qui atteste l'effort de vivre dans la création chaque geste et chaque parole dans l'émotion sincèrement éprouvée. Aussi la question qui se pose concerne-t-elle les moyens qu'explore l'auteur pour atteindre cette authenticité du *dire* qui détermine, pour une part essentielle, la singularité de sa démarche.

À ce sujet, la plupart des commentateurs de son œuvre mettent en avant la notion de « spontanéité » que le poète thématise fréquemment à propos des logogrammes :

Vous savez déjà – et c'est l'essentiel – que mes logogrammes sont d'une spontanéité totale, globale : jamais le texte n'est préétabli, jamais l'écriture n'est « retracée », et assez souvent je modifie en cours de traçage le texte mentalement inventé ; traçage toujours rapide ; je veux que l'invention verbale et l'invention graphique se déterminent autant que possible l'une l'autre.¹⁶⁰

Ses iconotextes se conçoivent comme autant de textes impromptus, « fulgurants », dont le tracé censé être « immédiat » va « idéalement aussi vite que les mots en un clin d'œil jaillis »¹⁶¹. Cela débouche sur une circularité des moyens et des fins dans la création, puisque, comme l'analyse Max Loreau, pour obtenir un tracé non anticipé il s'agit de « mettre le geste devant l'imprévu »¹⁶² :

Il lui faut donc improviser un texte, jeter au corps des mots inopinés, et le prendre de court, au dépourvu, à court d'idées, surprendre brutalement le geste par une fulguration, par une espèce de cri, un poème jaillissant qui le force à répondre impromptu, sans apprêt, à la main levée, comme dans une sorte de décharge.¹⁶³

Ces données impliquent une création concomitante comme l'énonce l'écrivain plasticien lui-même : « jamais le texte n'est préécrit, sa brusque invention mentale précède d'aussi peu que possible le traçage et il est

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ Voir à ce sujet : Léo TAMAKI, *Budoka no kokoro*, *op. cit.*

¹⁶⁰ Lettre de Christian Dotremont à Michel Butor du 15 septembre 1969, in Michel SICARD (établie et annotée par), *Christian Dotremont-Michel Butor. Cartes et lettres. Correspondance 1966-1979*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶¹ Max LOREAU, « Déclinaison du logogramme », *art. cit.*, p. 27.

¹⁶² Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶³ *Idem.*

quelquefois modifié au cours de celui-ci »¹⁶⁴. Bien que lui-même évoque la possibilité d'une influence préliminaire de « préformes alphabétiques mentales » propre à une « pensée subverbale »¹⁶⁵, la prétention du logographe est d'aboutir à une composition absolument originale. La recherche d'une spontanéité à la fois au niveau du texte à formuler et du tracé à inventer en fait dès lors le « vrai centre, la vraie force de cohésion de ces bribes éclatées en quoi consiste à première vue le logogramme »¹⁶⁶. On comprend également pourquoi, comme le souligne Yves Bonnefoy, le poète « s'interdit formellement la moindre retouche »¹⁶⁷ ; l'essence de son art repose sur l'acte de faire naître immédiatement un poème à son illisibilité, dans la possession d'une inspiration et d'un geste. En ce sens, éviter les ratures et les corrections à même le logogramme constitue le moyen d'éviter une façon « trop commode pour donner au dessin des airs de spontanéité appuyée ou truquée »¹⁶⁸ qui fausserait sa démarche.

Cette exigence de spontanéité que s'impose le logographe provient de plusieurs éléments qui ont marqué son imaginaire. Pour Michel Draguet, elle s'enracine dans la poétique du coup de foudre développée par André Breton, qu'il transfigure en « la déplaçant de la relation sujet-objet pour l'installer au cœur même de l'acte d'écriture sous le signe de la fulgurance »¹⁶⁹. Elle s'inscrit également dans le cadre de l'exploration d'un automatisme d'ordre physique théorisé par Jorn ; d'autant que comme l'énonce Max Loreau, la spontanéité s'assimile à « une puissance qui déconcerte le regard, dérègle l'attente de la vue, bouscule ses disciplines »¹⁷⁰. Cependant, à cela s'ajoute possiblement l'influence de l'art calligraphique extrême-oriental, dont toute une tradition se fonde sur la recherche du *fong-lieou*, que l'on peut traduire par « esprit de spontanéité totale ». En effet, le poète a été marqué par la découverte des techniques des maîtres japonais lorsqu'il s'est engagé en 1957 pour assumer la rédaction du commentaire du film de Pierre Alechinsky, intitulé *Calligraphie japonaise*¹⁷¹.

Ce qui appuie cette idée est le fait que la recherche de spontanéité chez Dotremont correspond à une exigence impérieuse qui renforce l'assimilation de son travail à une Voie, au sens extrême-oriental du terme. L'apparente facilité de ce procédé dissimule un important effort en amont pour se rendre disponible au mouvement d'inspiration – d'« incitation »¹⁷² – qui préside à la création. Il s'agit d'une perfection à atteindre qui est immédiate, sinon aussitôt manquée, comme expression ajustée à soi de façon instantanée. Cette conjonction conflictuelle d'une parole lyrique improbable, indissociable d'un cri visuel, identifie les logogrammes à une composition totale¹⁷³ qui explique pourquoi la majorité a été détruite de la main même du poète :

¹⁶⁴ Lettre de Christian Dotremont à Michel Butor du 5 octobre 1969, in Michel SICARD (établie et annotée par), *Christian Dotremont-Michel Butor. Cartes et lettres. Correspondance 1966-1979*, op. cit., p. 52.

¹⁶⁵ « Entretiens de Tervuren », p. 130.

¹⁶⁶ Max LOREAU, « Déclinaison du logogramme », art. cit., p. 27.

¹⁶⁷ « Après coup il ne change rien, jamais ne comble un vide gênant », Yves BONNEFOY, « Préface », art. cit., p. 60.

¹⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁹ Michel DRAGUET, « Les développements de l'œil : II. Christian Dotremont au cœur de l'image », art. cit., p. 99.

¹⁷⁰ Max LOREAU, « Déclinaison du logogramme », art. cit., p. 28.

¹⁷¹ « Ce film donnera à Dotremont l'occasion de suivre un chemin qu'Alechinsky avait emprunté avant lui : celui d'une peinture orientale révélée par Walasse Ting qu'Alechinsky découvre en 1954 à la galerie Facchetti et qui pèsera lourd dans la volonté de gagner le Japon un an plus tard », Michel DRAGUET, « Les tribulations de l'écriture Cobra : "peintures-mots" et quatre mains », art. cit., p. 272.

¹⁷² Voir François JULIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit.

¹⁷³ « Il faut que ce soit un manuscrit original, il faut que ce soit un manuscrit de premier jet parce que alors [sic] se produit une interaction entre l'invention graphique et l'invention verbale et c'est cette interaction qui est mon but », Christian Dotremont, « Entretiens de Tervuren », repris dans Jean-Clarence LAMBERT, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, op. cit. p. 132.

Je dois trouver bon le texte, je dois trouver le dessin de l'écriture assez actif, énergétique, assez fort et je dois trouver intéressante la relation de cette graphie partiellement imaginaire, partiellement nouvelle et du texte qu'elle exprime. Donc, c'est assez difficile, et c'est pourquoi 80% des logogrammes vont à la poubelle.¹⁷⁴

Dès lors que les logogrammes répondent à la condition d'être un « texte non prémédité, original, sans attache avec le prévu », ils rejoignent les préceptes du *chan* ou *zen*¹⁷⁵ dont sont imprégnés les maîtres orientaux – même de façon non nécessairement voulue par l'auteur. Significativement, ceux-ci visent par la spontanéité du geste un « retour à une absence de préméditation, à une sorte d'état d'innocence ou d'ingénuité, pour tout dire d'ignorance dans le travail de peindre »¹⁷⁶. En outre, Max Loreau précise que chaque texte, « auquel le logographe lui-même ne s'attend pas le moins du monde », est un « poème naissant du vide, ou de cette Laponie à laquelle les pensées du scribe Dotremont retournent toujours »¹⁷⁷ ; ce qui rappelle l'importance du « vide » qui, dans la pensée lettrée chinoise, permet de maintenir le dynamisme naturel du monde, du *Tao*¹⁷⁸.

À la manière des œuvres calligraphiques orientales, les logogrammes conservés par l'écrivain expriment l'état d'une plénitude de soi difficilement accessible. Dans le lâcher-prise qu'exige cette méthode, Dotremont est même voué à faire l'expérience du surgissement en soi d'une forme d'altérité, au sens où les logogrammes expriment « l'écriture d'un *autre*, d'une espèce de malin génie qui ne le quitterait jamais »¹⁷⁹. Sur cet horizon, évoquer la tradition extrême-orientale permet de lier l'expérience de la spontanéité créatrice, comme état de disponibilité du sujet, à celle d'un « Pouvoir créateur » qui transmet naturellement à l'écriture du sujet « le mouvement de la vie, et déclenche en jouant avec son pinceau, la mutation créatrice »¹⁸⁰ :

La mutation est divine, ou plutôt elle est la première insaisissable du Pouvoir vital, qui est au commencement. Le calligraphe doit laisser agir ce Pouvoir à travers lui... Il devient capable, alors, d'évoquer la vie sous tous ses aspects...¹⁸¹

Aussi l'altérité que peut éprouver le poète dans la création logographique est-elle liée au fait que, par le jaillissement de soi qu'exige ce type de tracé, il tend à se « recompos[er] hors de l'histoire »¹⁸², pour retrouver le flux anhistorique qui anime le geste scripturaire depuis le début de l'écriture, et que la tradition chinoise associe

¹⁷⁴ *Idem*.

¹⁷⁵ Voir pour plus de précisions : Maurice-Hyacinthe LELONG, *Spiritualité du Japon*, Paris, Le club du livre chrétien, 1961 ; Daisetz Teitaro SUZUKI, *Essais sur le Bouddhisme Zen* [1934], traduit du japonais par René DAUMAL, volumes 1 à 4, Paris-Neuchâtel, Adrien-Maisonneuve/Delachaux et Niestlé, 1946, collection « Bouddhisme et Jaïnisme ».

¹⁷⁶ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁷⁷ Max LOREAU, « Déclinaison du logogramme », *art. cit.*, pp. 25-26.

¹⁷⁸ « Ce que nous ne voyons pas, nous l'appelons le "vide", mais ce vide est absolument plein, bien que non individualisé en manifestations concrètes. En ce sens, le vide est même l'état fondamental et constant de l'énergie matérielle : plénitude indifférenciée, globale et autosuffisante », François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle*, *op. cit.*, pp. 606-607.

¹⁷⁹ Max LOREAU, « Déclinaison du logogramme », *art. cit.*, p. 28.

¹⁸⁰ Citation du Maître Mi Fu reprise dans Nicole VANDIER-NICOLAS, *Art et sagesse en Chine, Mi Fu (1051-1107)*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, pp. 19-20. « [...] lorsqu'il écrit spontanément, l'artiste renouvelle sans effort le geste du grand ancêtre des calligraphes, Ts'ang Kie, l'historiographe de l'Empereur Jaune, qui traça les premiers pictogrammes à l'image de la constellation K'ouei. Mais plus encore, il renoue, ce faisant, avec le mouvement même de la vie, le rythme du Spontané dont il transmet l'influx », Hubert DAMISCH, *Traité du trait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 31.

¹⁸¹ *Idem*.

¹⁸² Michel DRAGUET, « Les développements de l'œil : II. Christian Dotremont au cœur de l'image », *art. cit.*, p. 99.

au *Tao*. Car, selon le Maître Mi-Fu, le « Spontané est le mode d'activité du Tao, c'est le Tao sous son aspect dynamique »¹⁸³.

Cela posé, il s'agit cependant de nuancer les propos du poète à l'égard d'une pure spontanéité qui régirait simultanément la production du texte et l'invention de son tracé. S'il paraît vraisemblable que ce procédé guide la création des logogrammes que l'on peut ranger parmi les compositions brèves – de l'ordre d'une phrase ou ne dépassant pas une feuille –, il s'avère en revanche inapplicable en ce qui concerne les logogrammes qui peuvent s'étaler sur plusieurs dizaines de pages et nécessitent une maîtrise typographique qui exclut la libre improvisation. Comme l'analyse Guy Dotremont :

Dotremont, c'est certain, a commencé, recommencé le tracé de plusieurs de ses longs logogrammes, avec une « *spontanéité chercheuse* » renouvelée à chaque fois, jusqu'à ce que soit atteinte « *l'unité verbale-graphique* » qu'il assignait comme but à ses logogrammes : jusqu'à ce que le texte soit bon, que le tracé soit bon, et que la relation entre l'un et l'autre soit bonne, elle aussi, bonne, convenable, satisfaisante, juste.¹⁸⁴

Le logographe sous-entend lui-même que son principe s'ouvre à la transgression en mentionnant que certains logogrammes « ont été tracés plus consciemment, plus intentionnellement »¹⁸⁵.

Le fait est que la composition d'un logogramme se préserve du seul hasard à partir de la rédaction d'un texte, sans quoi « le dessin risquerait de s'éparpiller et de s'épuiser en une foule de tracés arbitraires, sans lien entre eux et sans évocation, sans signification, vides et inertes »¹⁸⁶. Aussi la spontanéité représente-t-elle surtout « l'art d'échapper au hasard de même qu'à la préméditation »¹⁸⁷. Pour autant, il ne s'agit pas de concevoir l'affirmation de l'auteur, probablement exagérée, d'une création inscrite sous le signe de la non-préméditation comme l'expression d'une imposture ou d'une falsification. S'il « s'acharne à marteler ce mot “la spontanéité” », c'est plutôt en vertu du fait qu'il « veut croire et faire croire, en dépit de toutes les raisons, à un geste capable de faire éclater les vues, et notamment les vues sur l'art, de suspendre les théories, leur emprise étouffante, à un art d'avant les institutions »¹⁸⁸.

3) Sincérité du *faire*

En regard de ces éléments qui tendent à remettre en question les propos de Christian Dotremont sur son travail, la quête d'une immédiation à soi, au fondement d'un *dire* le plus authentique possible, se trouve potentiellement ruinée. À ce discours en décalage par rapport à la réalité s'ajoute aussi la probabilité que, pour les logogrammes les plus illisibles, le texte réécrit ne corresponde pas à celui tracé dans une perspective plastique. Selon l'analyse de Giovanni Buzi, le texte du logogramme « se perd dans les sentiers du labyrinthe qu'il a créés »,

¹⁸³ Citation du Maître Mi Fu reprise dans Nicole VANDIER-NICOLAS, *Art et sagesse en Chine, Mi Fu (1051-1107)*, op. cit., pp. 19-20.

¹⁸⁴ Guy DOTREMONT, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, op. cit., p. 118. On peut lire également à ce sujet : Giovanni BUZI, *Le mystère des logogrammes de Christian Dotremont*, Bruxelles, Atelier 11, 2002.

¹⁸⁵ Lettre de Christian Dotremont du 5 octobre 1969, in Michel SICARD (établie et annotée par), *Christian Dotremont-Michel Butor. Cartes et lettres. Correspondance 1966-1979*, op. cit., p. 53.

¹⁸⁶ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, op. cit., p. 46.

¹⁸⁷ Citation de Christian Dotremont reprise dans Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, op. cit., p. 46.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 36.

de façon à se « réinventer dans ses propres sinuosités graphiques »¹⁸⁹. On est alors amené à envisager la possibilité que le texte « calligraphié en marge soit un autre, inédit :

Il est possible que Dotremont sache retrouver l'un ou l'autre mot, se remémorer l'émotion d'une phrase, le sens d'une image, mais le texte qui naît est un autre, inédit. C'est le même cheminement, la même brisure spatiale du premier texte (littéralement perdu) qui sera le fondement de ce tracé calligraphié en marge.¹⁹⁰

Ce qui se dessine est une dissociation temporelle, au cœur de la composition logographique, qui implique une disjonction entre le contenu réécrit lisiblement et le premier jet. Cela s'apparente à un mouvement de reconfiguration du sens qui semble *a priori* trahir l'idéal de spontanéité postulé par Christian Dotremont :

[...] il n'est pas impossible que la version lisible du texte ne corresponde pas toujours parfaitement à son expression plastique. On est donc tenté de voir dans la poésie écrite en lettres cursives le résultat d'un travail de réécriture issu [...] d'une contemplation *a posteriori* du logogramme.¹⁹¹

Pour Giovanni Buzi, la méticulosité qui détermine la qualité graphique des logogrammes l'éloigne de l'improvisation complètement libre ; elle révèle « la sécurité et la fluidité d'une "version nette" » comme aboutissement d'un travail « secret »¹⁹².

On est alors conduit au-delà de la spontanéité, en ce sens qu'elle se révèle un indice donnant accès, de façon détournée, à ce qui détermine l'authenticité réelle de la démarche du poète. Afin d'élucider ce qui affirme une présence à soi irréductible de l'écrivain dans son geste, il est nécessaire de repérer ce qui à la fois annule la possibilité d'une pure spontanéité créatrice et dépasse cette contradiction. À partir de l'analyse de Max Loreau, il apparaît que l'authenticité chez Dotremont réside non tant dans la coïncidence de l'élan corporel et de l'invention verbale que dans sa capacité à investir pleinement le geste scripturaire :

Le logographe liait la spontanéité à la capacité du geste de faire corps avec l'invention des mots, avec leur surgissement brutal. Or, une fois la main à l'ouvrage, ce qui vient au jour c'est l'inverse : qu'il n'y a pas de spontanéité sans le *retard* du geste sur la pensée ; mieux, qu'elle *est* ce décalage même.¹⁹³

Il est alors nécessaire d'accorder une prééminence essentielle au corps dans la création logographique, lequel dynamise autant l'invention poétique que la vision du texte à composer.

En effet, la pesanteur, la résistance du corps dans l'acte d'écriture constituent un frein en regard de la fulgurance de la pensée, et ouvrent un écart, un retard, dans lequel bécot de nouveaux possibles à partir de ce qui s'assimile à un imaginaire d'ordre gestuel :

Parce qu'il ne s'ébranle qu'après coup et va moins vite, [...] le geste bride la pensée, la freine, l'enraie, l'oblige à s'arrêter et par cette immobilisation même, il la contraint à tenir compte de lui, de ses traits, de ses productions,

¹⁸⁹ Giovanni BUZI, « Labyrinthe et oracle. Le mystère des logogrammes de Christian Dotremont », *art. cit.*, p. 56.

¹⁹⁰ *Idem.*

¹⁹¹ Denis LAOUREUX, « Le logogramme dans l'art contemporain en Belgique », *art. cit.*, p. 86. « Comment ne pas émettre l'hypothèse d'un "brouillon" qui précède la version nette et postérieure à l'élaboration textuelle graphique du logogramme, brouillon qui peut être mental ou matériel [...] où le texte final, comme une chrysalide, puisse se préciser, se réinventer et, finalement, renaître ? », Giovanni BUZI, « Labyrinthe et oracle. Le mystère des logogrammes de Christian Dotremont », *art. cit.*, p. 57.

¹⁹² Giovanni BUZI, « Labyrinthe et oracle. Le mystère des logogrammes de Christian Dotremont », *art. cit.*, p. 57.

¹⁹³ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, p. 53.

à les lire, à les parcourir, à se plier à leurs mouvements, donc à s'en inspirer et à découvrir l'écriture, et ainsi l'écriture relance les mots et la pensée à partir d'exigences issues de l'intérieur du geste.¹⁹⁴

Cette approche implique un renversement de la vision traditionnelle de l'acte créateur en littérature puisque, dans cette perspective, c'est en vertu même de sa « lenteur » que la main précède le jaillissement des mots dans la pensée du scripteur. Tant que pour le logographe le corps impose son rythme – puisqu'il ne peut suivre uniquement le déroulement de sa pensée –, celui-ci en vient à devancer les associations de mots.

Cette diffraction entre la pensée et la main éclaire différemment la question de la spontanéité dans les logogrammes. Celle-ci se fait l'expression d'une confrontation entre le mouvement intérieur d'associations de mots et le mouvement extérieur du corps qui crée un tracé original. Cette confrontation correspond à la « lutte » qu'évoque le poète pour atteindre une expression impromptue, non anticipée, et d'autant plus difficile à conserver en regard de la non coïncidence du geste et de la pensée :

La plupart des logogrammes exposés ont été tracés dans une spontanéité très vive, fort peu dirigée consciemment, je peux dire assez violente, je « lutte » pour ne pas laisser le texte se « former » mentalement, mais il y a sans doute des « préformes » mentales, sensibles.¹⁹⁵

Il s'agit dès lors d'envisager la qualité du travail de Dotremont sous l'angle d'une profonde sincérité qui détermine son *faire* ; c'est-à-dire son engagement dans la création, de façon à l'assimiler à un combat personnel pour s'approcher, sans nécessairement y parvenir, de la perfection rêvée du logogramme comme transparence à soi. Cela se donne à lire dans la qualité lyrique des signes, qui renvoie originairement à la présence autographique de l'auteur – ce qui peut être renforcé par la mise en abîme des conditions d'émergence du poème (« une joyeuse liberté due surtout à la brusquerie physique-matérielle de la logogramme proprement dite »¹⁹⁶).

La spontanéité se révèle un gage d'authenticité dans la mesure où elle exprime un horizon que l'auteur cherche à atteindre – non une technique scripturaire acquise. L'enjeu est de ne pas être « cet homme qui, lorsqu'il peint, se regarde tracer comme s'il était dès le premier instant hors de son propre geste, comme s'il se regardait avec les yeux d'un autre »¹⁹⁷. Pour reprendre les propos de Paul Aron, pour qui l'authenticité du scripteur ne se joue pas dans un rapport de véracité au monde, selon le mouvement de « remplacer [...] une vérité par une autre vérité », mais par le fait de « déplacer le lieu de la réflexion » dans le corps : « [l]a prééminence du corps s'impose alors, comme un point que l'abstraction des valeurs ne peut plus égarer. La souffrance physique devient le garant sinon de la vérité, au moins de l'absence de mensonge »¹⁹⁸. Cela éclaire la prééminence accordée par Dotremont à son écriture « interne », laquelle pour Yves Bonnefoy correspond à un état où l'écrivain se trouve « tout entier présent à son sentiment ou à son idée »¹⁹⁹ :

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹⁵ Lettre de Christian Dotremont à Michel Butor du 5 octobre 1969, in Michel SICARD (établie et annotée par), *Christian Dotremont-Michel Butor. Cartes et lettres. Correspondance 1966-1979*, op. cit., p. 53.

¹⁹⁶ « Logstory », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 479.

¹⁹⁷ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, op. cit., p. 36.

¹⁹⁸ Paul ARON, « Changer la crise », art. cit., p. 125.

¹⁹⁹ « [...] les lettres qui se pressaient sous sa plume se déformaient, se distendaient comme sous l'effet de forces en elles qui n'eussent voulu rien savoir de leur devoir d'être claires, distinctes et toujours semblables à elles-mêmes. Et la pensée n'en souffrait pas, apparemment, qui n'en bondissait que mieux de mots en mots, et Dotremont se plaisait, il l'a souvent dit, à cette présence à soi-même qu'il découvrait plus complète », Yves BONNEFOY, « Préface », art. cit., p. 27.

En bref, c'est comme s'il éprouvait qu'aux aspects convenus des signes de l'alphabet, conventions qui sont censées nous dire tout de ces signes, il avait le droit d'opposer une vie qu'il sentait réprimée en eux et qui, en ces moments, réclamait, faisant valoir sa richesse propre.²⁰⁰

L'œuvre du poète belge repose, à cet égard, sur une parenté intellectuelle profonde avec celle d'Yves Bonnefoy, qui soutient la différence entre « langue » et « parole », au sens où la langue s'avère le lieu du mensonge de l'« excarnation » à l'encontre de la « vérité de parole »²⁰¹.

Assimilées à de purs rythmes figurant leurs conditions de genèse, les créations scripto-visuelles de Dotremont tracent l'expression *pathétique* d'un se dire soi, de sorte que sa sincérité se conçoit comme effort pour atteindre une parole apte à révéler l'intériorité avec le moins de médiations possible qui feraient obstacle à sa réception – c'est-à-dire en réduisant autant que possible la part de maîtrise consciente. Dans la perspective où ses poèmes s'inscrivent dans la tradition de la lyrique amoureuse, l'illisibilité des logogrammes exprime l'essence *affective* du désir, investi comme une épreuve ineffable de soi qui ne peut se traduire par les moyens traditionnels du langage, si l'on s'accorde à reconnaître que la fonction dénotative des mots rend compte de façon impersonnelle, voire inappropriée, de l'intensité subjective de l'expérience²⁰². L'écrivain souligne lui-même que l'identité de l'individu se joue dans son rapport éminemment charnel au monde :

Vous écrivez tous irrégulièrement, pour toutes sortes de raisons, notamment parce que la signification détermine l'écriture, parce que le texte ne vient pas régulièrement, parce que vous n'êtes pas personne, parce que vous n'êtes pas mort, parce que vous n'êtes pas parfait, parce qu'à chaque instant vous vous inventez vous-même [...].²⁰³

À l'horizon des signes se dessine alors l'identité d'une « chair », cette dimension invisible de l'être qui fait que, pour Michel Henry, l'individu est un être *sentant*, qui jouit et souffre chaque sensation comme *pâtir* de soi²⁰⁴.

Comme le montre Michel Draguet, l'expérience d'une résistance du corps dans la création logographique signifie la possibilité d'accéder, par la répétition ritualisée qui ouvre progressivement à un décalage, à un Soi caché, enfoui par la part consciente de la psyché : « [à] travers la série, l'artiste transforme l'impulsion de la main en un rituel qui anesthésie les contraintes, les efforts et la réflexion pour libérer ce que Bachelard nommait "l'état fluide du psychisme imaginant" »²⁰⁵. De la sorte, le scripteur retrouve, à son insu, certains préceptes de la sagesse taoïste, au sens où, par l'errance que symbolise la création comme dissolution progressive du Moi dans le geste, il peut fusionner avec le dynamisme originel et accéder à un état de disponibilité par l'intégration du vide en lui-même. C'est ce que suggère Yves Bonnefoy qui cite significativement le *Tao-tö king* à propos des

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ Voir Yves BONNEFOY, *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1995, collection « Folio/Essais ».

²⁰² « Le cri de la souffrance est une expression de la vie totalement différente d'une proposition langagière telle que "j'ai mal". La proposition est une irréalité noématique étrangère à la réalité de la souffrance qu'elle signifie. Le cri, au contraire, appartient à l'immanence de la vie comme l'une de ses modalités au même titre que la souffrance qu'il porte en lui », Michel HENRY, « Phénoménologie matérielle et langage (ou pathos et langage) », *art. cit.*, p. 341. Voir également : Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, collection « Tel Quel ».

²⁰³ *J'écris, donc je crée*, sans page.

²⁰⁴ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, *op. cit.*

²⁰⁵ Michel DRAGUET, « Les développements de l'œil : II. Christian Dotremont au cœur de l'image », *art. cit.*, p. 105.

logogrammes : « “[l]e tracé qui sait qu’il se perd/est, lui, au seuil de la voie”. Dans le suspens du crayon, en cet instant où il ne sait plus, des forces s’éveillent dans l’esprit, qui se résignaient à dormir »²⁰⁶.

III Toucher l’autre : de l’intime à l’entre-des-corps

L’effort d’une présence à soi révèle que l’engagement de Christian Dotremont dans la création littéraire vise davantage qu’évoquer la force du désir selon les codes de la lyrique amoureuse. En donnant à lire sa présence autographique dans la mise au point des logogrammes, ceux-ci constituent autant d’appels à entrer en relation, de façon privilégiée, avec l’autre. Comme le met en avant Raphaël Gély, chaque acte de langage véritablement investi, « en la singularité radicale de son éprouver de soi, est appel et réponse, suppose comme tel la singularité radicale d’autres locuteurs et d’autres actes de langage »²⁰⁷.

On peut postuler que l’écrivain cherche, par la mise en scène du *faire*, donc de sa corporéité, à élaborer plus profondément une poétique de l’échange, lequel demeure différé dans le cadre de l’énonciation littéraire. Si l’œuvre vise à établir l’intime, au sens développé par François Jullien où la rencontre de l’autre, de ce qui est le plus extérieur, devient ce qui est le plus intérieur à soi, cela implique d’un point de vue pragmatique la conquête d’un « Dedans partagé »²⁰⁸. C’est ce que donne à lire les vers : « autour de nous deux entre / nous deux à côté de nous deux / il y a tant d’espace et de temps / tant de chanson et de silence »²⁰⁹ ; « comme quand nous faisons dehors le dedans »²¹⁰. Suivant la démonstration de Michel Collot :

À travers les objets qu’il convoque et qu’il construit le sujet n’exprime plus un for intérieur et antérieur : il s’invente au-dehors et au futur dans le mouvement d’une é-motion qui le fait sortir de soi pour se rejoindre et rejoindre les autres à l’horizon du poème.²¹¹

Or, selon lui, toute intersubjectivité se conçoit fondamentalement comme « intercorporéité »²¹². À cet égard, les recherches esthétiques de Dotremont manifestent visiblement la « coappartenance du corps et de l’âme, du moi, du monde et des mots dans l’émotion »²¹³. On peut postuler que le poète vise, à travers l’écriture, la possibilité d’un *entre-des-corps* réel, propre à une poétique du *contact*, tel que certains vers le trahissent : « les toucher, toucher / Le vrai corps d’une vraie jeune fille »²¹⁴ ; « [m]oi me serrant elle s’éparpillant »²¹⁵ ; « le paysage sous ma main / de lentes caresses »²¹⁶.

²⁰⁶ Yves BONNEFOY, *Comment aller loin dans les pierres*, Crest, La Sétérée, 1992, p. 55.

²⁰⁷ Raphaël GÉLY, « Le langage et l’affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », *art. cit.*, p. 100.

²⁰⁸ L’intime « implique de faire la rencontre d’un Dehors, de s’ouvrir à son extérieur, mais ce dehors, au lieu de vouloir l’absorber en soi et, par suite, d’en manquer [...], il le fait basculer dans un dedans partagé – c’est-à-dire qui n’est plus donné [...], mais bien produit du partage », François JULLIEN, *De l’intime. Loin du bruyant Amour*, *op. cit.*, p. 121.

²⁰⁹ « Pour le glissement d’un pas », in *Œuvres poétiques complètes*, pp. 248-249.

²¹⁰ « Cursives antidiscursives », logogramme, *ibid.*, p. 487.

²¹¹ Michel COLLOT, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 40.

²¹² « Corps propre et pourtant impropre, qui participe d’une intercorporéité complexe, au fondement de l’intersubjectivité qui se déploie dans la parole », *ibid.*, p. 32.

²¹³ *Ibid.*, p. 35.

²¹⁴ « Souvenirs d’un jeune bagnard », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 61.

Il y a ainsi à l'œuvre, en creux, un glissement sémantique dont joue l'écrivain plasticien. Ce qu'il vise est la possibilité de *toucher* l'autre grâce à une lyrique dont la performativité repose sur l'authenticité du geste énonciatif. À partir d'une porosité poétique entre le langage et le corps de l'autre, la parole et la présence du sujet, « toucher l'autre » signifie davantage que l'émouvoir – au sens étymologique d'*é-mouvoir* – : le fait de toucher réellement, de façon tactile, la figure de l'être désiré, par l'intermédiaire d'un investissement du langage comme extension de l'être incarné du scripteur. C'est dans cette perspective que l'on peut établir, en particulier, une « comparaison différentielle »²¹⁷ entre la pratique scripturaire de Dotremont et la pratique de l'Aïkido, qui représente un art de contact davantage qu'un art de frappe – c'est-à-dire un art qui donne la possibilité de fusionner avec le corps de l'autre dans l'application des techniques guerrières.

1) De l'iconotexte à l'écrit du corps

S'il est vrai, comme l'affirme le fondateur de Cobra, que les logogrammes n'ont pas vocation à s'inscrire dans une logique figurative qui les soumettrait à un rapport mimétique au réel²¹⁸, ils constituent cependant une « invitation à la vision »²¹⁹, puisqu'ils retardent par leur opacité plastique l'accès aux signifiés. La question se pose alors quant à savoir ce qu'ils donnent concrètement à voir. À cet égard, l'approche de l'art abstrait de Michel Henry s'avère éclairante pour rendre compte de leurs enjeux scriptovisuels. Pour le philosophe, le fondement du langage est le fait d'être originairement le « dire de la vie, de la vie affective »²²⁰, qui est proprement indicible, infigurable. Aussi le problème se situe-t-il « toujours en deçà du spectacle »²²¹ :

C'est le lieu où le langage doit prendre racine et ce lieu est le corps. Il ne s'agit plus du langage articulé, objet de problématique intéressante. Ce que je cherche est une sorte d'exposition du corps. [...] Le ballet a bien un langage mais il n'y a véritablement *expression* qu'au moment où il ne représente rien. Qu'est-ce qui s'exprime alors ? Le corps, ses pouvoirs, ses dons, cette vie qui est souffrante et jouissante et qui est là.²²²

De ce point de vue, la création logographique constitue une réponse à la question que pose Michel Henry de savoir s'il est possible de parvenir à une telle exposition du corps en littérature.

La mise en avant de la qualité plastique des signes latins, par l'accentuation esthétisée de leur graphie, manifeste en premier lieu une libération du geste scripturaire, nécessaire pour en révéler les possibilités poétiques latentes. Pour reprendre la formule de Michel Dragnet, dans les logogrammes « [é]crire vaut comme la promesse d'une assumption jubilatoire qui lie performance corporelle [...] et jaillissement de l'œil »²²³. Ceux-ci ont

²¹⁵ « Hors blanc », *ibid.*, p. 326.

²¹⁶ « L'tation exa tumulte. Et différents poèmes », *ibid.*, p. 442.

²¹⁷ L'expression est empruntée à Ute Heidmann ; voir : Ute HEIDMANN, « Comparatisme et analyse du discours. La comparaison différentielle comme méthode », in Jean-Michel ADAM et Ute HEIDMANN (édité par), *Études de Lettres, n°1-2 : Sciences du texte et analyse du discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Université de Lausanne, 2005, pp. 99-118.

²¹⁸ L'écrivain suggère lui-même de « voir dans leur écriture exagérément naturelle, excessivement libre, le dessin, le dessin non-naturaliste [...] de [son] cri ou de [son] chant ou des deux tout ensemble », *J'écris, donc je crée, loc. cit.*, sans page. Cf. *supra*, p. 165-169.

²¹⁹ Georges MEURANT, « Un temps d'écriture », *art. cit.*, p. 35.

²²⁰ Michel HENRY, « Narrer le pathos », *art. cit.*, p. 323.

²²¹ *Idem.*

²²² *Idem.* « On peut même concevoir que tout art, même le plus extérieur, exprime l'affectivité et renvoie au corps vivant », Michel HENRY, « Art et phénoménologie de la vie », *art. cit.*, p. 292.

²²³ Michel DRAGNET, « Les développements de l'œil : II. Christian Dotremont au cœur de l'image », *art. cit.*, p. 79.

vocation, de façon essentielle, à matérialiser le geste dont ils sont issus : leur beauté dépend de l'expression d'une gestualité parfaitement maîtrisée, au sens où elle manifeste non tant un contrôle complet du logographe à l'égard de son tracé qu'une harmonie profonde entre le pinceau, le corps du sujet et le texte à composer. Cette gestualité assimile la technique du poète plasticien à une véritable « danse » pour Georges Meurant : « une danse du peintre le pinceau tenu, décrivant [...] une conscience d'exister »²²⁴, laquelle s'enracine dans les pieds et se transmet à l'extrémité des doigts. L'écrivain tient lui-même des propos similaires en ce qui concerne son travail :

Et un jour, je me suis levé parce que j'avais décidé d'écrire sur des feuilles beaucoup plus grandes et je n'ai plus pu travailler assis mais debout et c'est devenu une danse vraiment de mon corps tout entier, une chorégraphie, oui [...]. [...] Et je crois que le rythme du dessin vient vraiment de mon corps, c'est-à-dire de cette danse naturelle, spontanée, qu'il m'est vraiment impossible de prévoir.²²⁵

L'écriture logographique se conçoit dès lors comme l'aboutissement d'une recherche pour fonder une « géographie physique de l'écriture »²²⁶ qui s'inscrit dans le sillage des propos théoriques de Jorn, lesquels visent à substituer à l'automatisme psychique des surréalistes une spontanéité d'ordre physique²²⁷. Comme le formule Michel Dragnet, « [r]amenée à un corps libéré, l'idée d'automatisme devient un principe qui cherche moins à se déterminer par rapport à un sens à représenter qu'en fonction d'un processus imaginal promis à métamorphose »²²⁸. Dans la perspective du mouvement Cobra, cette spontanéité physique concerne chaque corps comme support de l'identité – un corps, « avec ses qualités, ses aptitudes mais aussi ses désavantages, ses handicaps, qui, à tout moment s'exprime, exprime sa liberté »²²⁹. Pour Dotremont, en particulier, le développement d'une écriture libérée des contraintes qui limitent la scription traditionnelle manifeste le désir d'une mise à distance de ce qu'il décrit comme la « position lamentable de l'écrivain bureaucratique »²³⁰. On peut noter par ailleurs que la mise en jeu du corps dans l'écriture apparaît plus visiblement encore dans la composition des logoneiges et des logoglaces ; car plus qu'une façon de varier les supports pour révéler des façons inédites d'inscrire la poésie dans le monde, ce *Land Writing* concerne la capacité du poète d'affronter physiquement les conditions climatiques difficiles du grand Nord lapon.

Sur cet horizon, on conçoit que l'écriture logographique déborde la notion d'iconotexte et institue un nouveau type de création littéraire : un *écrit du corps*²³¹, qui les assimile à une poésie du geste singulière. Si les logogrammes matérialisent le geste scripteur dont ils sont issus, alors le temps – au contraire des œuvres picturales – constitue une donnée fondamentale, inscrite dans les traits à l'encre ; soit le « *temps* pendant lequel le

²²⁴ Georges MEURANT, « Un temps d'écriture », *art. cit.*, pp. 32-33. Voir à titre indicatif : Jean ROUCH, Michèle FINCK, Bernard RÉMY, Christian DELACAMPAGNE et Isabelle GINOT, *Corps provisoire. Danse, cinéma, peinture, poésie*, Paris, Armand Colin, 1992, collection « Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre ».

²²⁵ « Entretiens de Tervuren », pp. 132-133.

²²⁶ Citation de Dotremont reprise dans Michel DRAGNET, « Les développements de l'œil : II. Christian Dotremont au cœur de l'image », *loc. cit.*, p. 99.

²²⁷ « Le travail de Jorn a nourri Dotremont. Au-delà des difficultés éprouvées à coexister dans la serre chaude de la chambre d'hôpital qu'ils partagent à Silkeborg, en 1951, au-delà des évolutions personnelles qui tourneront vite à l'affrontement, au-delà de la reconnaissance dont jouira le peintre rendant plus douloureuse encore la misère du poète, la pensée picturale de Jorn a profondément orienté l'évolution de Dotremont. Elle a directement conditionné sa vision de l'acte d'écriture », *ibid.*, p. 97.

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ Richard MILLER, « Le geste Cobra », in *Cobra, op. cit.*, p. 241.

²³⁰ « Entretiens de Tervuren », p. 132.

²³¹ L'expression empruntée à l'ouvrage : *L'écrit du corps. Actes du colloque*, Clichy, G.R.E.C., 1992.

pinceau reste au contact du papier », puisque toute « pause, même brève, entraîne une augmentation de la quantité d'encre absorbée par la surface »²³². La texture des logogrammes tracés à l'encre de Chine se révèle pur rythme de la main qui survole le papier²³³, tel que la description de Max Loreau, évoquant un rythme scripturaire en perpétuelle mutation, invite à le concevoir :

Procédant par à-coups mais très continûment. Ne se frottant à la feuille blanche que par attouchements brefs, sauvages, comme tâtonnants. [...] Tantôt très court, tantôt un peu plus ample. Tantôt pressant intensément la matière du papier – cette sorte de corps absent –, y imprimant une marque massive et large ; tantôt ne faisant que l'égratigner, laissant la trace d'un effleurement fugace, fragile. Généralement vigoureux, martelé ; parfois soudainement moelleux et fléchi, ou presque caressant [...].²³⁴

Leur exécution invite à les apprécier de la même façon que la tradition critique extrême-orientale compare la « contemplation d'une belle calligraphie à l'audition d'un morceau de musique bien exécuté »²³⁵.

Sur le plan de la réception du travail de l'écrivain, cela éclaire différemment la « poétique du blanc » que ses iconotextes mettent en place. L'importance du vide qu'ils mettent en jeu dans l'équilibre entre le blanc de la page et les signes, désigne à l'horizon la présence du corps du scripteur. Dotremont fait de l'inscription de sa corporéité la possibilité de fonder un langage apte à transformer l'écrit usuel en « écri » ; c'est-à-dire la capacité à transmettre l'expérience avec une « exactitude abrupte de total »²³⁶, par d'autres biais que l'intellection.

Sur le plan de la création, cela invite à considérer que la composition du poème se trouve guidée tant par la charge symbolique des mots, au sens où ils détiennent une vie imaginaire propre, et les effets de sens des syntagmes d'une part, que par la force *impressionnelle* des mouvements, au sens où ils agissent de façon *auto-affective* sur l'intériorité²³⁷, d'autre part. Il s'agit, concrètement, de penser une rêverie du corps, de ses postures et de ses déplacements, en lien avec le rapport affectif avec le pinceau, le papier et la viscosité de l'encre, telle qu'elle se trouve mise en scène par la mise en abîme de l'expérience du logographe : « écrire les mots comme ils bougent / tellement plus que moi / [...] les écrire dans mon désordre certes / mais aussi de leurs caprices »²³⁸. Cette perspective étaye l'idée de Max Loreau selon laquelle les signes expriment, chez Dotremont, « une réaction du corps aux mots » issue de la « secousse que provoque l'irruption soudaine, brutale et matérielle, du texte dans le corps, à travers tous les membres »²³⁹.

Par corollaire, l'influence *pathétique* de l'expérience charnelle – réelle ou imaginaire – des conditions de création chez l'écrivain invite à considérer, chez le sujet de réception, un effet performatif particulier sur sa propre sensibilité. Comme le montre Georges Bertrand, il y a un transfert significatif de la mobilisation

²³² Viviane ALLETON, *L'écriture chinoise*, op. cit., p. 93.

²³³ « C'est sans doute parce que le corps est plus engagé dans le langage quand le rythme y joue un rôle plus grand, que la poésie est ce mode de signifier qui parle le plus, et qui transforme, surtout, le plus, les modes de signifier. Le rythme est une subjectivisation du temps, que le langage retient du corps », Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 655.

²³⁴ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, op. cit., p. 26.

²³⁵ Viviane ALLETON, *L'écriture chinoise*, op. cit., p. 93.

²³⁶ « [...] la nature de l'écrit / prolifération même à proférer le peu », « Ltation exa tumulte. Et différents poèmes », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 451. Voir l'analyse de Georges Meurant dans son article : « Un temps d'écriture », art. cit.

²³⁷ « Des êtres incarnés sont des êtres souffrants, traversés par le désir et la crainte, ressentant toute la série des impressions liées à la chair parce que constitutives de sa substance – une substance impressionnelle donc, commençant et finissant avec ce qu'elle éprouve », Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., p. 9.

²³⁸ « Écrire les mots comme ils bougent », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 462.

²³⁹ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, op. cit., p. 46.

corporelle de la parole, au sens traditionnel, à une intégration des mots dans le reste du corps, d'une façon qui en accentue leur puissance évocatoire :

La modulation de la puissance des muscles de la face pour la parole a été remplacée par la modulation des muscles de la main, du bras, du corps en action, d'un corps qui va « prononcer » le mot « froid », un mot qui n'aura d'existence véritable que dans le temps mis pour l'écrire et, pour le lecteur, dans le temps mis pour le déchiffrer, c'est-à-dire pour refaire avec ses yeux le *mouvement* du pinceau [...].²⁴⁰

Cela correspond à une façon d'impliquer un processus empathique, fondé sur une forme de résonance neurologique. Selon les travaux de Boris Cyrulnik, étayés par les techniques de neuro-imagerie, cela détermine la constitution d'un réflexe interindividuel²⁴¹. À partir d'une définition du corps élargie à la « chair », qui abolit la frontière usuellement établie entre corps et psychisme, les logogrammes s'avèrent donc le lieu d'une esthétique qui a pour but de toucher réellement l'autre. Celle-ci provoque un effet d'ordre corporel, de façon à obtenir en retour une réponse de la part de l'interlocuteur, mis en posture de récepteur actif :

La neuro-imagerie est totalement d'accord avec la psychanalyse : le stade neuronal de l'empathie permet, en observant le comportement signifiant de l'autre et en s'empêchant de faire la même action, de sensibiliser sa propre zone de langage. Si on agit, on a moins besoin de la parole.²⁴²

2) Calligraphie et arts martiaux

La dimension du geste dans les logogrammes, qui les définit comme des *écrits du corps* singuliers, offre la possibilité d'interroger comparativement l'œuvre de Christian Dotremont et la pratique d'un art martial. Il s'agit d'un rapprochement différentiel concernant l'utilisation du corps du poète et de l'adepte de combat, afin d'éclairer dans quelle mesure le mouvement scripteur peut se rapprocher du maniement de l'épée – bien que l'auteur lui-même n'ait pratiqué aucun art martial. D'un point de vue épistémologique, comparer des formes d'expression radicalement différentes tant par leurs formes que par leurs visées est possible, en particulier, sur le plan de la phénoménologie de la Vie de Michel Henry. Son interrogation du fondement phénoménologique du réel montre que, par-delà les différences formelles qui distinguent traditionnellement les différentes pratiques artistiques, se joue, en profondeur, un même rapport à la Vie, à l'incarnation de la personne. En particulier, il met en avant une proximité essentielle entre la danse et la peinture :

La danse ne raconte pas une histoire, elle dévoile des pouvoirs en les donnant à sentir au spectateur dans son propre corps. De même que les formes du tableau me font sentir les forces qui m'habitent, avec lesquelles je me confonds.²⁴³

²⁴⁰ Georges A. BERTRAND, « Les logogrammes de Christian Dotremont : une écriture orientale », *art. cit.*, p. 41.

²⁴¹ « Nos neurones-miroirs entrent en résonance avec le geste de l'autre qui nous touche. Si son action nous concerne, la résonance magnétique montre l'activation de circuits neuronaux spécifiques : l'aire occipitale de l'observateur, celle qui traite l'image, envoie instantanément l'information au cortex fronto-temporal qui prépare à la même action. La simple action observée déclenche l'alerte des neurones-miroirs comme une sorte de réflexe interindividuel », Boris CYRULNIK, *De chair et d'âme*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 156.

²⁴² *Ibid.*, p. 157.

Dans cette perspective, l'œuvre logographique de Dotremont et la pratique d'un *budo* se rejoignent en profondeur en ce qu'en raison des formes non figuratives qu'ils déploient de façon singulière, leur essence propre concerne le fait d'avoir « affaire aux mouvements mêmes du corps, à ses potentialités »²⁴⁴.

Cette approche entre en résonance avec la pensée du poète, alors qu'il vise à abolir les frontières entre les différents domaines – comme l'illustrent les logogrammes, en tant qu'œuvre indissociablement littéraire et plastique. Ainsi qu'il l'évoque lui-même, l'objectif pour lui est d'atteindre un langage originaire :

[...] il serait utile de dresser un exposé absolument général de l'expression, de montrer que peinture, écriture, sculpture, cinéma etc., sont des « langues spéciales » issues d'une même « langue commune », et d'établir les lois de celle-ci. Non seulement les buts de toutes ces « langues spéciales » sont identiques, mais également leurs moyens fondamentaux, jusqu'ici sans grammaire.²⁴⁵

On peut dès lors postuler que rapprocher son travail poétique et un art martial d'origine japonaise constitue une façon d'éclairer son œuvre qu'il ne démentirait pas. Cela s'inscrit dans la continuité de son entreprise qui, selon les mots d'Uffe Harder qui l'a côtoyé durant les années Cobra, vise à jeter « des ponts entre des lieux et des réalités existantes ou potentielles »²⁴⁶.

Plus concrètement, ce qui relie composition calligraphique et pratique corporelle est une porosité, plus ou moins prégnante dans les cultures occidentale et extrême-orientale, qui établit un isomorphisme entre les mouvements de la plume et ceux de l'épée. D'un point de vue étymologique, Olivier Ammour-Mayeur rappelle que l'art du *graphein* implique l'idée de coups portés par un stylet sur un support²⁴⁷. C'est ce qu'illustrent, dans une certaine mesure, les expérimentations de Christian Dotremont avec Serge Vandercam, lesquelles révèlent un rapport parfois destructeur à l'égard de l'écrit, comme autant de façons d'investir l'écriture sur un mode conquérant : la matière de leurs œuvres s'anime « dans une démonstration de brutalité primitive : souillure, coupure, froissement et brûlure témoignent d'un mouvement essentiel »²⁴⁸. Aussi l'appropriation innovante de la langue de la part de Dotremont invite-t-elle à concevoir la rédaction poétique comme une métaphore de la pratique martiale, en écho à la vision de Marcel Proust qui pose que « [l]a seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer »²⁴⁹.

L'isomorphisme entre la plume et l'épée s'avère développé de façon spécifique dans les cultures extrême-orientales. François Cheng évoque le parallèle entre la « cadence » des « gestes immémoriaux » du calligraphe chinois et la « danse à l'épée », au gré des « traits qui s'élancent, qui se croisent, qui planent ou plongent »²⁵⁰. Historiquement, l'apprentissage de la calligraphie et de la poésie fait également partie de la formation de

²⁴³ Michel HENRY, « Art et phénoménologie de la vie », *art. cit.*, pp. 305-306.

²⁴⁴ Ce que la danse exprime concerne « les capacités motrices du corps, les pouvoirs qui sont en lui tels que je les vis originellement », *ibid.*, p. 305. On remarque que cette analyse peut s'appliquer plus largement à toutes les disciplines dans lesquelles le corps se met en jeu, en particulier les arts martiaux qui entretiennent une relation de proximité avec la danse en Chine et au Japon.

²⁴⁵ *Quand un homme parle des hommes. Ou les ceintures de la connaissance*, pp. 63-64.

²⁴⁶ Uffe HARDER, « Notes sur Dotremont », *art. cit.*, p. 12.

²⁴⁷ Voir la note de bas de page de l'ouvrage : Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, Paris, L'Harmattan, 2006, collection « Structures et pouvoirs des imaginaires », p. 27.

²⁴⁸ Michel DRAGUET, « Les développements de l'œil : II. Christian Dotremont au cœur de l'image », *art. cit.*, p. 102.

²⁴⁹ Marcel PROUST, « Lettre à Mme Straus », 6 novembre 1908, in *Correspondance générale*, tome VI, Paris, Plon, 1936, p. 94.

²⁵⁰ François CHENG, *L'écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, *op. cit.*, p. 16.

nombreux *samourais* de hauts rangs²⁵¹. Tous deux partagent avec les arts de combat le fait d'impliquer une même concentration et une utilisation du corps de façon harmonieuse pour atteindre le geste le plus pur et le plus juste possible. Ainsi que le met en avant Michel Random, de façon significative, la calligraphie est comprise comme le « septième art martial »²⁵² qui complète la formation des guerriers dans le Japon féodal – d'autant plus que la spécificité de la culture traditionnelle japonaise est de ne séparer ni hiérarchiser ce qui est de l'ordre du *bu* (du combat) et du *bun* (de la culture)²⁵³ – :

La plupart des maîtres d'arts martiaux pratiquent la calligraphie, art considéré en lui-même comme le septième art martial. [...] Le trait spontané du pinceau rappelle en effet le jaillissement libre et immédiat du sabre, ou encore la liberté de la flèche tirée sans effort.²⁵⁴

En particulier, on peut souligner l'importance que lui accorde le fondateur de l'Aïkido, comme en attestent les conseils qu'il prodigue à Maître Abe Seisiki et la tradition de montrer ses calligraphies à certaines occasions²⁵⁵.

Par corollaire, la proximité technique des logogrammes tracés à l'encre de Chine avec les calligraphies orientales²⁵⁶ fait en sorte que les gestes de Dotremont intègrent – de façon non conscientisée – les principes qui sous-tendent identiquement le maniement de l'épée dans les arts martiaux. Georges Bertrand insiste sur le fait que l'auteur se trouve imprégné par « une inspiration, un souffle oriental qui a enveloppé son esprit et qui s'est manifesté dans ses pensées aussi bien que dans ses actes, ceux de la vie quotidienne comme ceux de la vie créative »²⁵⁷. Dans cet esprit, la description que Max Loreau donne de l'écrivain en travail souligne une proximité frappante avec celle des poètes japonais adeptes du *zen* :

La feuille l'attend. Spacieuse de préférence. Suffisamment du moins pour l'obliger à se tenir debout, prêt à écrire de tout son corps, prêt à faire ce qu'on appelle peindre – et pas seulement avec le haut (la tête), seul le bras voyageant tandis que le tronc, lui, reste immobile. Il n'est donc plus en station d'écrivain.²⁵⁸

Cette posture invite à penser qu'il expérimente et développe les mêmes techniques d'utilisation du corps pour parvenir au geste juste. Les contraintes qu'impose l'utilisation du pinceau gorgé d'encre de Chine – soit imprimer l'encre « dans le papier si fortement qu'il semble le traverser » et glisser dessus « tel un pur esprit qui sur son passage remplit l'espace de sa présence sans laisser de traces palpables »²⁵⁹ – initie le scripteur à un mode d'expression similaire à celui des maîtres orientaux.

²⁵¹ Réciproquement, l'esthétique picturale et calligraphique du vide, de la simplicité, de l'épuration se trouve étroitement liée, au Japon, à la sensibilité des *samourais* ; voir à ce sujet : Christine SHIMIZU, *L'art Japonais*, Paris, Flammarion, 1997.

²⁵² Dans la formation du *samourai* on compte, de façon essentielle, la maîtrise de l'art du sabre (*Kenjutsu*), de la lance (*Yari-jutsu*), du tir à l'arc (*Kyujutsu*), de la natation et de l'équitation, de lancer les poignards ou les étoiles (*Shuriken-jutsu*), et des techniques de combat à mains nues (*Ju-jutsu*).

²⁵³ Voir pour plus de précisions Léo TAMAKI, *Budoka no kokoro*, *op. cit.*

²⁵⁴ Michel RANDOM, *Les arts martiaux. Ou l'esprit des budô*, Paris, Fernand Nathan, 1978, p. 98.

²⁵⁵ Voir Léo TAMAKI, « Abe Seisiki », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-abe-seiseki-74183418.html>, consulté 13 décembre 2013. Voir également : Nobuyoshi TAMURA, « Tamura Nobuyoshi. L'aigle de l'Aïkido », in Léo TAMAKI, *Budoka no kokoro*, *op. cit.*, pp. 140-155.

²⁵⁶ Cf. *supra*, pp. 169-173.

²⁵⁷ Georges A. BERTRAND, « Les logogrammes de Christian Dotremont : une écriture orientale », *art. cit.*, p. 32.

²⁵⁸ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, p. 25.

²⁵⁹ Voir la description de Ch'en Yao-T'ien, reprise dans François CHENG, *Souffle-esprit*, Paris, Seuil, 1989, pp. 35-37.

En particulier, la station debout est requise pour les calligraphes chinois et japonais, car la qualité du geste est liée au mouvement du centre du corps – le « *hara* » en japonais – lequel « plein » fait se mouvoir le haut du corps qui doit être « vide » pour en recevoir l'impulsion :

Prenant appui sur la table et se reliant en même temps aux deux pieds, ce côté gauche, plein, permet alors au côté droit d'être habité par le vide. Mais, à l'intérieur du côté droit, ainsi rendu disponible, s'instaure à nouveau un jeu de vide et de plein en chaîne, chaque élément qui le compose devenant tour à tour plein et vide. C'est ainsi que l'épaule vide, devenant pleine, agit sur le coude vide, le coude vide, devenant plein, agit sur l'avant-bras vide ; l'avant-bras vide, devenant plein, agit sur les doigts vides.²⁶⁰

Le poète s'avère lui-même conscient de l'importance de maîtriser les gestes à partir du centre, comme invite à le considérer les vers : « d'ailleurs d'ici de loin, et n'importe où, survient quelque souvenir de nous [...] / mais non moins survient le centre, de haut en bas, d'encore près »²⁶¹. À cet égard, l'habileté est loin de concerner uniquement la tenue du pinceau ou de la plume, en impliquant de manière fragmentaire la main ou le poignet ; elle implique ici l'entièreté du corps, de sorte qu'il se trouve « en charge de tout le mouvement dynamique du corps [...], mouvement dont il est l'aboutissement »²⁶². Or, cela correspond à certains principes d'efficacité utilisés identiquement dans les arts martiaux pour prendre un avantage décisif sur n'importe quel adversaire²⁶³ ; soit la capacité de mobiliser chaque partie du corps de façon indépendante et simultanée pour générer un effet irrésistible sur le corps de l'autre.

Ainsi, il existe une possible filiation entre la création logographique et le maniement du sabre, en passant par la tradition calligraphique orientale. À cela s'ajoute, en ce qui concerne les logoneiges et les logoglaces, un rapport à l'espace identique entre le *Land Artist* et l'adepte de *budo*, comme l'analyse Franck Doriac à partir de l'étude des croisements « qui émergent actuellement entre certaines notions des arts martiaux traditionnels et certaines notions des arts plastiques contemporains »²⁶⁴. Ce qui se dessine est alors la possibilité de rapprocher les enjeux de la martialité avec ceux de la création logographique. En premier lieu, alors que la pensée orientale « estompe l'opposition traditionnelle du “connaître” et du “faire” » de façon à relier « plus intimement entre eux le savoir et la conduite », l'écriture et les arts martiaux partagent, par-delà leurs différences formelles et leurs visées propres, un même principe de « *connaissance processive* »²⁶⁵ :

Qui fait l'apprentissage du tracé continu du pinceau en calligraphie, ou de l'enchaînement des mouvements dans la « boxe chinoise » [...], comprend aisément ce que représente cette connaissance acquise à travers la familiarité d'un déroulement et qui permet d'être toujours prêt à *débiter* l'élément suivant (le tracé ou le geste à venir).²⁶⁶

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ « D'ailleurs d'ici de loin », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 460.

²⁶² Voir la description de l'art calligraphique chinois par Ch'en Yao-T'ien, reprise dans François Cheng, *Souffle-esprit*, *ibid.*, pp. 35-37.

²⁶³ Voir Kenji TOKITSU, *Budô. Le ki et le sens du combat*, Méolans-Revel, DésIris, 2000 ; Léo TAMAKI, *Budoka no kokoro*, *op. cit.* ; Karlfried Graf DÜCKHEIM, *Hara. Centre vital de l'homme* [1967], traduit de l'allemand par Claude VIC, Paris, Le courrier du livre, 1974.

²⁶⁴ Franck DORIAN, « L'expérience du lieu, de l'artiste martial au Land Artist », in Valentina TIRLONI et Jean-Jacques WUNENBURGER (sous la direction de), *Esthétiques de l'espace. Occident et Orient*, *op. cit.*, p. 170.

²⁶⁵ François JULIEN, *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi king*, in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, *op. cit.*, p. 1327.

²⁶⁶ *Idem.*

Également, on remarque une même tendance à l'épuration chez Dotremont et les pratiquants d'arts martiaux, au sens d'une mise à distance des enjeux purement esthétiques – ce qui se traduit chez l'écrivain par « dégager le vieil alphabet latin du carcan de la norme graphique ordinaire »²⁶⁷ – pour privilégier l'efficacité pragmatique. En effet, les arts martiaux se soucient non de produire une qualité gestuelle plastique mais prioritairement d'efficacité au combat. La qualité esthétique ne constitue qu'un surplus dans la pratique de l'adepte. De la même façon, la pratique logographique se tourne essentiellement vers une expérience de mise en jeu du sujet, qui doit affronter, comme l'énonce Georges Meurant, ses propres limites :

L'univers du possible des pinceaux occidentaux, plus variés et d'usages plus particuliers, est beaucoup plus restreint. Dessiner aux pinceaux et à l'encre de Chine, c'est affronter l'immensité, et ce sans bornes-guides dans notre culture.²⁶⁸

Par conséquent, ces deux formes d'expression se rejoignent en ce qu'elles offrent de vivre l'au-delà d'un rapport purement ludique à l'existence, pour se confronter à des enjeux initiatiques dans lesquels se jouent le dépassement de la personne et l'accès à un supplément d'être.

3) Maîtriser le souffle

À partir du moment où la culture extrême-orientale offre de penser une porosité profonde entre calligraphie et arts martiaux – de nombreuses légendes et contes font de l'art du pinceau la métaphore, voire le lieu où peuvent s'appréhender les principes des écoles des maîtres²⁶⁹ –, on est conduit à interroger sur quels points exactement ces deux disciplines se rejoignent. Car si les gestes de tracer un signe ou de réaliser une technique de combat s'avèrent comparables, ils n'en demeurent pas moins non réductibles l'un à l'autre.

Ce qui se trouve, pour une part essentielle, à l'origine de cette sensibilité synchrétique en Orient entre les différents domaines est l'idée d'un même déploiement de l'énergie du sujet²⁷⁰ – « *qi* » en chinois ou « *ki* »²⁷¹ en japonais. En particulier, le *ki* constitue tant le fondement de la calligraphie orientale, comme le souligne Olivier Ammour-Mayeur²⁷², qu'un principe clef en Aïkido – inscrit de façon programmatique dans son nom²⁷³. Cette notion éclaire entre autres pourquoi « [c]e n'est donc pas la parole – *logos* – mais le geste rituel de l'écrire qui est au fondement des arts », en sorte que l'artiste « lie intégralement écriture et œuvre plastique, [...] sans qu'aucun des arts ne prenne le pas sur l'autre »²⁷⁴.

²⁶⁷ Christian BRIEND, « Histoire du log », *art. cit.*, p. 11.

²⁶⁸ Georges MEURANT, « Un temps d'écriture », *art. cit.*, p. 36.

²⁶⁹ Voir à ce sujet : Pascal FAULIOT et Michel RANDOM, *Contes et récits des arts martiaux de Chine et du Japon* [1981], Paris, Albin Michel, 1988, collection « Spiritualités vivantes » ; Pascal FAULIOT, *Contes des sages samouraïs*, Paris, Seuil, 2011.

²⁷⁰ Voir Kenji TOKITSU, *Budô. Le ki et le sens du combat*, *op. cit.* ; Nicole VANDIER-NICOLAS, *Art et sagesse en Chine, Mi Fu (1051-1107)*, *op. cit.* ; Karlfried Graf DÜCKHEIM, *Hara. Centre vital de l'homme*, *op. cit.*

²⁷¹ On peut traduire cette notion, entre autres, par l'énergie vitale dont l'individu se trouve le dépositaire, mais également l'énergie qui circule et relie en un tout cohérent le cosmos et le microcosme cellulaire.

²⁷² « S'il est possible d'affirmer que les arts ne sont jamais séparés en Chine, c'est aussi en raison des liens qu'ils entretiennent avec la question du *qi*, car la calligraphie, base de la poésie, informe tout art », Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 147.

²⁷³ On peut rappeler que le terme « Aïkido », composé de trois caractères : « *ai* » (harmonie, union), « *ki* » (énergie) et « *do* » (voie), se trouve généralement traduit par « voie de l'harmonie des énergies ».

²⁷⁴ *Idem.*

Chez Christian Dotremont, cette perspective renforce le parallèle que l'on peut faire entre, d'une part, la distinction qu'il fait entre son « écriture externe » et son « écriture interne » et, d'autre part, la bipartition des arts martiaux en Chine entre formes « externes » et « internes »²⁷⁵. Comme l'évoque Yves Bonnefoy, son « écriture interne » détient « une vie décidément surprenante ; peut-être même recelait-elle, en plus de ses virtualités expressives, une parole cachée »²⁷⁶. Cette dimension, qui débouchera sur la composition des logogrammes, rejoint l'intérêt dans les *budo* d'un au-delà de l'aspect formel des gestes qui touche, pour certains adeptes, à une dimension énergétique, et fait des techniques le support d'un approfondissement de la connaissance de soi²⁷⁷. Elle évoque la dimension cachée des techniques guerrières, soit leur versant *ura* à l'opposé de celui visible, spectaculaire, dit *omote*²⁷⁸. Ce rapprochement se trouve étayé par le fait que Dotremont n'a pas été attiré par le combat en tant que tel²⁷⁹ ; si bien que ce qui a pu vraisemblablement stimuler son imaginaire à propos des pratiques martiales concerne l'initiation à certaines potentialités cachées de l'être.

L'intérêt de la notion de « *ki* » – en tant que principe vital invisible, intangible, qui anime chaque chose de l'univers – est lié au fait qu'elle relie les dimensions cosmique et subjective, le contenu de l'œuvre et le monde dans lequel elle s'inscrit, et peut s'appliquer de façon générale aux œuvres occidentales :

Il n'y a, à parler de Vide ou d'Invisible, ni compensation spiritualiste ni même effusion lyrique : ceux-ci sont la dimension naturelle du phénomène artistique, de même qu'ils sont à l'œuvre dans tout processus. L'art n'« imite » pas la nature (comme objet) mais, se fondant sur le rapport actualisateur du visible et de l'invisible, du vide et du plein, il en reproduit simplement la logique.²⁸⁰

Si la perspective taoïste distingue la chose du principe qui l'anime, cette opposition ne se radicalise pour autant pas en dualisme ; car dans la pensée orientale, « ce qui est esprit et ce qui est forme sont indissociables et ne peuvent exister l'un sans l'autre »²⁸¹. Ainsi, le terme « *wen* » qui désigne en chinois la littérature désigne à la fois l'activité figuratrice – la création littéraire – et le moyen mis en œuvre pour y parvenir – tant le support matériel, l'écriture, que les mouvements du sujet.

Sur ce point, la pensée chinoise traditionnelle et les intuitions phénoménologiques de Michel Henry convergent l'une vers l'autre. D'un côté, il en résulte, pour la culture asiatique, « une expérience des signes qui a fécondé toute l'esthétique chinoise », et qui consiste à « [r]évéler à travers le moindre signe le fluide secret qui l'anime, capter dans le moindre trait la vitalité diffuse qui l'inspire »²⁸². De l'autre côté, la phénoménologie de la Vie pose que tout acte, toute création n'est possible qu'en regard d'une Vie qui donne à l'individu le pouvoir de réaliser tel ou tel geste, et d'accomplir telle ou telle œuvre²⁸³. Ainsi, les logogrammes se font le dire de l'intériorité

²⁷⁵ Cf. *supra*, p. 159.

²⁷⁶ Yves BONNEFOY, « Préface », *art. cit.*, pp. 30-31.

²⁷⁷ Voir les analyses que développe Kenji Tokitsu dans ses différents ouvrages : *Méthode des arts martiaux à mains nues*, *op. cit.* ; *Budô. Le ki et le sens du combat*, *op. cit.*

²⁷⁸ Voir à ce sujet : Michel RANDOM, *Les arts martiaux. Ou l'esprit des budô*, *op. cit.* ; Gabrielle et Roland HABERSETZER, *Encyclopédie technique, historique, biographique et culturelle des arts martiaux de l'Extrême-Orient*, Paris, Éditions Amphora, 2000. En Aïkido, spécifiquement, les techniques dites « *omote* » se font devant le champ de vision de la personne, et les formes dites « *ura* » davantage dans son angle mort.

²⁷⁹ Nous tenons à remercier son frère, Guy Dotremont, pour nous avoir apporté cette précision le 30 octobre 2013.

²⁸⁰ François JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, *op. cit.*, pp. 990-991.

²⁸¹ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, *op. cit.*, p. 107.

²⁸² *Idem*.

²⁸³ Voir entre autres Michel HENRY, *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du politique*, *op. cit.*

du scripteur, en tant que dire de la Vie affective, selon les mêmes procédés que dans la peinture chinoise : celle-ci évoque la réalité sensible « en épousant le mouvement interne qui la fait être », comme « incarnation de l'énergie universelle dont elle est la concrétion momentanée »²⁸⁴. On comprend que l'objet de l'artiste comme du logographe est de peindre ou transcrire « l'invisible *au travers* du visible et toute esquisse qui laisse le tracé en suspens saisit précisément le réel dans sa totalité »²⁸⁵. Sur le plan esthétique, cela permet de re-sémantiser la « poétique du blanc » explorée par Christian Dotremont :

[...] tout *blanc* du tracé, si caractéristique de la peinture chinoise traditionnelle, inscrit la dimension fondamentale du vide au sein du plein, et invite à un dépassement en ouvrant toute présence purement phénoménale, trop opaque et trop rigide, à sa dimension d'absence – qui l'approfondit et la vivifie.²⁸⁶

À partir de cette conjonction théorique, l'inscription de l'énergie, du *ki*, dans les logogrammes s'opère à travers le choix du scripteur de conserver tel ou tel texte en vertu de son effet *impressionnel* sur sa sensibilité. Car, à la suite de l'analyse de la peinture abstraite de Michel Henry, une « forme » se révèle non « une sorte d'entité extérieure » mais « l'expression d'une force »²⁸⁷ :

Le point, la ligne droite, la ligne brisée, etc., sont l'expression de forces spécifiques qui se déploient de manière différente, continue ou par intermittence, dans une même direction ou en modifiant celle-ci. Et la théorie des formes, qui renvoie à des forces, renvoie du même coup à la subjectivité, parce que les forces habitent notre corps, notre corps vécu, notre corps subjectif qui est notre corps réel.²⁸⁸

L'illisibilité des logogrammes renvoie au jeu des forces vitales au sein de la subjectivité que décrit le philosophe, à la Vie incarnée, s'il est vrai que « le corps vivant est un corps qui est fait de forces »²⁸⁹ – ainsi que le révèlent par ailleurs, de façon visible, les arts martiaux. C'est ce que décrit la notion de « *che* » issue de la pensée traditionnelle chinoise, laquelle évoque le « “souffle” qui s'exprime au travers de la figuration et l'habite » : comme le souligne François Jullien, c'est en particulier « lui qui “donne vie” »²⁹⁰.

Ce concept polysémique de « souffle » est à entendre à la fois dans un sens concret (la respiration de la personne) et dans un sens métaphorique (la libération de l'énergie vitale de l'individu²⁹¹) ; l'un et l'autre constituant dans la pensée orientale deux aspects indissociables d'un même phénomène. Max Loreau souligne en effet que la fragmentation des signes, à l'origine de l'esthétique logographique, « ne tient pas seulement au trait, aux mouvements de la main mais aussi à l'expiration, à la cadence du souffle, au rythme de la phonation sur lequel ils s'appuient »²⁹². Marc Quaghebeur met également en avant la matérialisation de la respiration du sujet dans le projet *Digue* à partir de l'analyse du traitement de la langue²⁹³. Par corollaire, l'inscription du corps sous

²⁸⁴ François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle*, op. cit., pp. 617-618.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 618. Cela rejoint par ailleurs l'analyse de l'art abstrait de Michel Henry comme manifestation de l'invisible – voir à ce sujet les analyses qu'il formule à propos de l'œuvre de Kandinsky dans *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du politique*, op. cit.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 617.

²⁸⁷ Michel HENRY, « Art et phénoménologie de la vie », art. cit., p. 292.

²⁸⁸ *Idem.*

²⁸⁹ *Idem.*

²⁹⁰ François JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, op. cit., p. 887.

²⁹¹ Dans la pratique de certains arts martiaux, le travail du souffle peut faire partie des exercices qui permettent de décupler la puissance de l'adepte, en libérant le *ki* qu'il détient.

²⁹² Max LOREAU, Dotremont, *Logogrammes*, op. cit., p. 78.

²⁹³ Voir Marc QUAGHEBEUR, « Au seuil des logogrammes, des boues et des digues », art. cit.

forme de rythme, dans les logotextes, exprime la respiration du sujet, rendue visible comme souffle dans le déploiement des signes ; car « [l]e *souffle* n'a rien de métrique. Pas plus que l'*inspiration*. Il n'est pas réductible à son origine pneumatique. C'est une puissance et une ampleur, une résistance »²⁹⁴.

Or, l'inscription de la respiration du sujet manifeste à un autre niveau le souffle comme potentiel d'agissement inhérent à l'œuvre. Comme le développe François Jullien, le pouvoir performatif de l'œuvre littéraire réside dans la culture chinoise en ce qu'elle se fait « l'expression d'un dynamisme universel » à exploiter « selon son maximum d'efficacité »²⁹⁵. Ce dynamisme s'exprime dans les poèmes orientaux, comme dans les logogrammes, à travers « la tension animant les divers éléments de l'idéogramme calligraphié, l'élan et le mouvement des formes en peinture, l'effet engendré par la production du texte en littérature »²⁹⁶. Pour leur part, les mouvements dans les arts martiaux chinois se conçoivent, à l'image des figures du *Livres des mutations*, « comme de véritables “diagrammes” du dynamisme à l'œuvre »²⁹⁷ – en raison d'une tradition ésotérique qui lie les techniques de combats aux huit trigrammes et au schéma des « cinq éléments ». On voit ainsi se dessiner une relation profonde entre la littérature calligraphiée et les arts martiaux, au sens où il apparaît un même dynamisme qui les sous-tend respectivement :

De même que la flèche décochée par le bon tireur est chargée d'un surplus de *che* qui la fait porter droit et loin, de même le mouvement du pinceau, aux mains du bon calligraphe, est-il doué d'un *surplus* de *che*, comme potentiel à l'œuvre, qui lui permet d'aller toujours de l'avant et de la façon la plus efficace.²⁹⁸

Dans l'un et l'autre cas, la performativité de la parole ou du geste est liée fondamentalement à l'*intention* du sujet, qui constitue une condition de possibilité du *che*. Une fois maîtrisée, cette capacité mobilisée par l'accord entre le corps et l'esprit confère une puissance singulière qui peut s'inscrire dans les signes ou se traduire, dans le cadre du combat, par une mise en position défensive d'un adversaire.

L'homologie en Asie de l'univers guerrier et de la calligraphie permet dès lors d'éclairer la performativité de l'œuvre de Christian Dotremont. D'une part, le tracé logographique, qui bénéficie de l'élan du geste de façon à être conduit sans cesse en avant, manifeste un processus d'engendrement continu sous l'apparente discontinuité des traits²⁹⁹, à l'image d'un enchaînement de techniques guerrières – que ce soit dans un *kata* ou dans un combat. D'autre part, ce dynamisme d'engendrement concerne l'expression de la vitalité du poète : celle-ci ne passe pas uniquement par le décryptage d'éléments formels, mais par le biais de la qualité des traits et touche la sensibilité du sujet de réception à un niveau intuitif. Cette vitalité vient rencontrer celle du lecteur, par-delà les contraintes de temps et d'espace, à partir du moment où le potentiel de chaque logogramme se trouve réactualisé dans et par la subjectivité de la personne qui en fait l'expérience.

²⁹⁴ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 660.

²⁹⁵ François JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, op. cit., pp. 883-884.

²⁹⁶ *Idem*.

²⁹⁷ « [...] il est essentiel, en effet, dans l'exercice de la boxe chinoise, de tendre à une coïncidence de plus en plus parfaite entre l'exécution gestuelle du mouvement et le mouvement même de la pensée, à l'intérieur de soi, qui, comme telle, devient “créatrice” d'états nouveaux », *ibid.*, pp. 932-933.

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 954-955. Selon la tradition, un calligraphe en Extrême-Orient ne peut jamais revenir en arrière, comme l'archer, pour retoucher le tracé ou le tir.

²⁹⁹ « [...] telle est donc la logique de *propension* que met en valeur, à travers le dispositif de l'idéogramme calligraphié, l'art de l'écriture », *ibid.*, p. 955.

*

Au-delà de la dimension ludique de la création qui caractérise les recherches de l'auteur plasticien portant à la fois sur le signifié et sur le signifiant, l'œuvre de Christian Dotremont se révèle motivée de façon essentielle par une quête de présence – en particulier la rencontre heureuse de l'autre aimé à l'horizon des poèmes. L'enjeu concerne la possibilité de vivre l'« intime » au sens que développe François Jullien, c'est-à-dire le dépassement des calculs égocentriques, propre à une ouverture du Moi, de façon à déboucher sur l'expérience de l'inoui³⁰⁰. La création poétique est donc le lieu d'une réflexion d'ordre éthique, au sens où l'écriture n'est pas conçue comme un moyen de captation de la figure de l'autre pour assouvir, dans l'imaginaire, le désir de posséder l'être qui échappe dans la réalité hors texte. Il s'agit au contraire de faire de l'écriture le lieu d'un travail intérieur d'épuration des tentations de posséder l'autre, afin d'être capable, au-delà du geste créateur, d'accueillir véritablement la différence et d'enrichir l'intériorité.

À partir de la subjectivité radicale qui détermine la condition humaine, Michel Henry pose la rencontre d'autrui comme une expérience de type « métaphysique », au sens où le sujet est voué à buter contre l'opacité infrangible dans laquelle se trouve murée l'affectivité d'autrui :

Parce que la vie est un « s'éprouver soi-même », elle est chaque fois celle d'un Soi. Dans la relation érotique, il y a bien deux Soi transcendants en communication l'un avec l'autre. [...] L'érotisme est-il ce qui nous donne accès à la vie de l'autre ?³⁰¹

À cet égard, l'intime constitue une réponse possible à la problématique que pose le philosophe, dès lors qu'il est ce qui permet la constitution d'un espace partagé et fait de l'intériorité la possibilité d'un renversement qui ouvre à l'altérité. Comme le formule Jullien, cela correspond à une structure chiasmatique au sens où, d'une part, dans l'ouverture intime à l'autre, « je découvre dans ce Dehors de l'autre un plus "intérieur" de moi (que moi) »³⁰² – de sorte que le Moi est appelé à *se déborder*. D'autre part, dans l'intime, l'intériorité « s'éprouve en plus dedans parce qu'elle accède à un Dehors », de sorte que l'intériorité devient ce qui débouche sur l'illimité, c'est-à-dire sur l'expérience d'une forme de spiritualité capable de toucher au divin : « cette Extériorité infinie (de l'Infini) ouvre en moi une intériorité qui n'est plus close, mais infinie elle aussi »³⁰³. Ces éléments mettent en lumière une inquiétude spirituelle qui émerge de plusieurs poèmes de Christian Dotremont, sans toutefois que cela implique une appartenance religieuse de sa part, d'autant qu'il se trouve en butte à l'égard de son éducation catholique : « [c]'est la réponse à la question sans âge, / C'est au non de ce temps le oui de l'éternel »³⁰⁴ ; « d'être vivant dans une éternité, d'être éternel dans la vie »³⁰⁵.

Ce qui se joue dans cette capacité à se relier profondément à autrui est l'expérience spirituelle d'une Vie qui est soi-même et plus que soi-même, et qui est identique chez l'autre, s'il est vrai, comme le montre Michel Henry, que tout vivant porte en lui la part sacrée qu'est la Vie phénoménologique. Cela fait de l'immanence

³⁰⁰ Voir François JULLIEN, *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, op. cit.

³⁰¹ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., p. 297.

³⁰² François JULLIEN, *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, op. cit., p. 147.

³⁰³ *Ibid.*, p. 92.

³⁰⁴ « Un épi d'incendie », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 154.

³⁰⁵ « Quand j'arrive à Ivalo », *ibid.*, p. 482.

L'ouverture à une transcendance vertigineuse, même au cœur du quotidien. Cette position est semblable à la dimension spirituelle qui caractérise l'Aïkido, tel que le concevait son fondateur, imprégné des préceptes *shintô*. Cet art éminemment relationnel fait en effet de l'expérience d'autrui la possibilité d'expérimenter une compassion profonde, même à l'égard de l'adversaire le plus dangereux. Cette compassion au cœur de la martialité est rendue possible par l'exploration d'une utilisation spécifique du corps qui rend l'adepte apte à entrer profondément en contact avec l'autre, pour atteindre, certes, une efficacité maximale, mais qui implique de l'intégrer en soi, comme une part de soi. Aussi le développement de la sensibilité du pratiquant, qui permet de s'adapter à toutes les situations de combat, débouche-t-il *in fine* sur le dépassement que François Jullien qualifie de « moral » de toute finalité à l'égard d'autrui ; c'est-à-dire « qu'on ait plus de visée sur l'Autre, qu'on ne projette plus de dessein sur lui »³⁰⁶. Cela se traduit martiallement par l'abandon de la volonté de réaliser une technique spécifique pour laisser le corps réagir et s'adapter naturellement à la situation :

[...] les expressions “*muso ken*” ou “*mushin*” [...] signifient que l'on est de moins en moins conscient de nos actions. La conscience de soi disparaît peu à peu et en entrant dans le flux de la nature universelle, la technique naît spontanément.³⁰⁷

La proximité spirituelle entre l'Aïkido et l'œuvre de Dotremont renforce l'idée que celle-ci se fait le lieu d'une Voie, à l'image des arts martiaux, laquelle lui permet de s'approcher d'une forme de plénitude intérieure ; d'autant plus si l'on s'accorde à reconnaître que l'« intime » n'est peut-être pas tant une coïncidence née de la rencontre fortuite entre deux personnes que de l'engagement d'un individu. Car il faut « oser l'intime : oser la rencontre de l'Autre, ébranler le réconfort du quant-à-soi, se risquer dans cette aventure où l'on quitte le cocon des frontières fixant le “moi” »³⁰⁸. Ainsi, la pratique de la plume chez le poète belge ouvre à un au-delà d'elle-même qui lui confère une véritable puissance *reliante* et lui donne la dimension d'une œuvre *religieuse* au sens où l'entend Michel Henry :

À ses débuts l'art était religieux dans son essence [...]. Qu'est-ce que la religion ? *Religio*, cela veut dire un lien – que l'étymologie soit vraie ou fausse, cela n'a aucune importance, c'est un schème de travail. Ce lien pour moi est celui du vivant à la vie. C'est le lien mystérieux et intérieur qui fait qu'il n'y a pas de vivant sans la vie [...].³⁰⁹

La force de son entreprise réside, au-delà de sa difficulté d'accès, dans le fait qu'elle propose à l'encontre du développement actuel des modes de communication virtuels qui ne donnent accès qu'à des identités potentiellement truquées, la possibilité de vivre la rencontre comme le lieu d'une inter-corporéité, à travers l'exposition d'un geste qui met à nu la « chair » du sujet, comme ce pouvoir d'écrire qui est le sien.

³⁰⁶ François JULLIEN, *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, *ibid.*, pp. 112-113.

³⁰⁷ Yoshinori KONO, « Kono Yoshinori. Bujutsuka sans concessions », in Léo TAMAKI, *Budoka no kokoro*, *op. cit.*, p. 66.

³⁰⁸ François JULLIEN, *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, *ibid.*, p. 138.

³⁰⁹ Michel HENRY, « Art et phénoménologie de la vie », *art. cit.*, pp. 296-297.

CHAPITRE 3

ACTE DE LA CRÉATION

En tant que mise au point singulière d'une forme d'*écrit du corps*¹, les logogrammes expriment une célébration du geste qui conditionne fondamentalement l'émergence de l'écriture. Comme l'énonce Joseph Noiret, l'aventure poétique de Christian Dotremont « réveille dans l'écriture la passion du geste, de la main qui rêve son chant »². Le fondateur de Cobra évoque lui-même ceci dans un logogramme, selon un processus de mise en abîme : « [m]a main est un cheval qui trotte puis galope et boit les obstacles, et tout ça en regardant toujours l'éternité de l'herbe »³. En particulier, c'est grâce à la découverte progressive du rôle du corps dans l'écriture, dont le travail « se porte jusqu'à la pointe de la plume »⁴, que ses recherches le rapprochent le plus de l'art extrême-oriental ; d'autant que la mise en jeu du corps dans la création constitue, dans les cultures chinoise et japonaise, le dénominateur qui permet de relier les différentes formes d'expression entre elles⁵.

Pour autant, il ne suffit pas de dire que l'enjeu de l'entreprise de l'écrivain plasticien concerne l'acte de ressaisir la nature matérielle du geste scripturaire afin de lui restituer sa beauté plastique, comme un « dernier sursaut de l'écriture manuscrite, un baroud d'honneur avant l'invasion définitive des claviers »⁶. L'importance de la mise en jeu du corps dans son œuvre se fait le signe d'un au-delà de la seule recherche d'originalité esthétique : la quête d'une fécondité du langage qu'il ne peut trouver ailleurs. Pour reprendre les propos d'Yves Bonnefoy, l'écriture logographique exprime :

Nullement une ascèse, comme en veut la mystique qui cherche à se délivrer du monde, mais un exister au niveau duquel le rapport humain s'établit dans des besoins et des gestes en profondeur partageables, et c'est alors le monde enfin rétabli en son immédiateté qui est plénitude.⁷

¹ Cf. *supra*, pp. 214-217.

² Joseph NOIRET, « Traces », in Pieter DE REUSE, *Christian Dotremont. Traces de logogus*, Bruxelles, CFC-Éditions, 2013, collection « Traces », p. 138.

³ « Ma main est un cheval qui trotte puis galope », logogramme à l'encre de Chine, 54,5×72 cm, collection du Musée des Beaux-Arts d'Ixelles, 1971.

⁴ Joseph NOIRET, « Traces », *art. cit.*, p. 142.

⁵ Voir en particulier : Christine SHIMIZU, *L'art Japonais*, *op. cit.* ; Rossella MENEGAZZO, *Le Japon*, traduit de l'italien par Todaro TRADITO, Paris, Éditions Hazan, 2007, collection « Guide des Arts » ; Albert PALMA (sous la direction de), *Question de*, n°117 : *L'Esprit du Geste*, Paris, Albin Michel, 1999. Ce rapport au corps fonde, entre autres, l'isomorphisme du maniement de la plume avec celui du sabre dans les arts martiaux.

⁶ Pieter DE REUSE, *Christian Dotremont. Traces de logogus*, *op. cit.*, p. 57.

⁷ Yves BONNEFOY, *Portraits aux trois crayons*, *op. cit.*, p. 21. Alors que Christian Dotremont développe les logogrammes à la suite de sa découverte du monde lapon, leur enjeu touche au fait de faire de l'écriture un acte « élémentaire » à l'image du quotidien des Lapons : « chasser, pêcher, se réunir dans les longues nuits autour du feu, avec le bois à lui ajouter, quand il le fallait, en silence, et des choses à faire cuire et la bienfaisance du thé », *idem*.

Par extension, cette approche éminemment corporelle de l'écriture offre la possibilité d'éclairer la composante du *faire* dans la rédaction et d'en déterminer les enjeux phénoménologiques. Ainsi que le souligne Pierre Dhainaut, « Dotremont nous empêche d'entrer dans l'ère des voix neutres et des mains stériles »⁸. Aussi s'agit-il, épistémologiquement, de rendre compte du travail du poète non seulement sous l'angle de la création en acte, c'est-à-dire comme performance, mais également sous l'angle de l'impact performatif du geste sur son existence. Cela signifie évaluer ce qui s'assimile à l'*acte de la création* ; c'est-à-dire le pouvoir propre à l'écriture, et par extension aux signes écrits, de *toucher* littéralement la personne.

Robert Ellrodt met en avant que l'auteur peut vivre la création littéraire sur un mode dissociatif : s'il reconnaît que son Moi s'exprime dans son travail, pour autant « il ne s'identifie pas au processus de création »⁹. C'est ce qu'invitent à considérer les vers : « écrire les mots comme ils bougent / tellement plus que moi / comme ils foncent au sommet de leur naissance / ou tremblent de chaleur »¹⁰. Aussi peut-on considérer le processus créateur comme un « être vivant implanté dans l'âme, un *complexe autonome*, une structure psychique dont le développement est d'abord tout à fait inconscient »¹¹. Cette dissociation fait écho à la structure phénoménologique de la Vie, comme ce qui est à la fois soi-même et plus que soi-même¹². En ce sens, la création se conçoit comme la manifestation d'un pouvoir donné par la Vie – au même titre que les autres pouvoirs comme se mouvoir, percevoir, etc. – qui, bien que consubstantiel à la subjectivité, peut générer des expériences d'étrangement à soi dans les moments d'inspiration. Dès lors, il s'agit de distinguer la notion d'« acte », comme manifestation visible, extérieure, du phénomène créateur, de la « création », en tant que principe sous-jacent qui le rend possible :

Si l'acte est manifestation dans le visible, la création, qui le met en œuvre, relève, elle, de l'invisible, ou du moins fonctionne comme représentation d'un acte métaphysique, la création selon Dieu. On pourrait dire que l'expression renvoie par *acte* au processus physique de la création dont *créateur* serait la représentation métaphysique [...].¹³

Sur cet horizon, on est amené à faire droit au fait que la poétique des logogrammes éclaire certaines dimensions qui déterminent tant la création littéraire que les arts de performance corporelle. En écho à la sensibilité du poète qui reproche à la linguistique de « ne pas s'intéresser à l'activité d'écrire, à ce que cette activité a de physique »¹⁴, on rejoint ici la démarche développée par Hugues Marchal en ce que l'analyse des poèmes conduit à fonder une « physiologie du texte »¹⁵ :

⁸ Pierre DHAINAUT, « Dotremont-logogus, une écriture blanche aussi bien que noire », in *Nord' : revue de critique et de création littéraire du Nord/Pas-de-Calais*, n°36, 2000, p. 41.

⁹ Robert ELLRODT, « Origines et contraintes de l'inspiration poétique », in Gilbert GADOFFRE, Robert ELLRODT et Jean-Michel MAULPOIX, *L'acte créateur*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, collection « Écritures », pp. 133-134.

¹⁰ « Écrire les mots comme ils bougent », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 462.

¹¹ Robert ELLRODT, « Origines et contraintes de l'inspiration poétique », *art. cit.*, pp. 133-134.

¹² Voir Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, *op. cit.*

¹³ Benoît CONORT, « Attente et création », in Gilbert GADOFFRE, Robert ELLRODT et Jean-Michel MAULPOIX, *L'acte créateur*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁴ Citation de Christian Dotremont issue du manuscrit *Linguistique réelle*, reprise dans Jean-Clarence LAMBERT, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁵ L'expression est empruntée à Hugues Marchal dans son article : « Écrire ou comment l'attraper : représentation du corps et représentation du poème au XX^e siècle », in Claude FINTZ (coordonné par), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, tome 1 : *Littérature*, Paris, L'Harmattan, 2000, collection « Critiques Littéraires », p. 224.

La recherche d'une inscription physiologique réelle [...] conduit à réévaluer les pouvoirs et les limites de l'écrit, transportant la question de la place textuelle du corps sur le terrain beaucoup plus général d'une investigation théorique de la poésie elle-même.¹⁶

Dans cet esprit, Didier Anzieu montre que si l'art se conçoit, au premier degré, comme représentation d'un univers imaginaire, il est également, au second degré, une « représentation de ce pouvoir de représentation propre à l'art »¹⁷ :

Et c'est cette représentation du second degré qui permet à l'artiste, à l'écrivain, au savant également, de décoller de ce qui se présente comme réel pour construire des univers intelligibles qui tantôt rendent bien mieux compte des réalités sensibles ou qui [...] encouragent les hommes à renoncer aux tentations illusoires de la vie éternelle pour tenter seulement d'épuiser le champ des possibles [...].¹⁸

Ainsi, l'œuvre de Dotremont se fait le lieu d'une exploration de l'intériorité « charnelle » de l'être. Dans la continuité de l'analyse de Jeanne-Marie Baude, l'imaginaire du corps que développent les logogrammes « ouvre le regard sur les ténèbres du dedans pour les faire accéder à la conscience dans l'écriture poétique »¹⁹ – de sorte que le « dedans » se conçoit comme la « chair » du sujet. Cela confère un supplément de sens à la remise en question percutante et pleinement actuelle du poète selon laquelle : « [n]e faudrait-il pas s'élever contre la dictature de l'imprimerie, de la dactylographie ? Elles tuent la moitié de l'écrivain, en tuant son écriture »²⁰.

I Énigme du trait

À partir d'une structure entrelacée de traits – lesquels constituent l'unité graphique de l'écriture –, la liberté et le minimalisme qui caractérisent les logogrammes résistent à l'« effacement du texte au profit du signifié »²¹, nécessaire à la lecture traditionnelle. Aussi ces iconotextes manifestent-ils *a priori*, de façon exemplaire, ce que Barthes définit comme « la plus grave des ruptures, celle du langage social »²². Cependant, plus qu'une œuvre impénétrable²³, les logogrammes correspondent plus profondément à la mise en œuvre poétique de l'énigme : « quelques lignes parmi plusieurs espaces / que plus ou moins elles séparent ou unissent / aux rythmes qu'elles insinuent / [...] toujours de transparentes énigmes / en glissantes lumières »²⁴. Max Loreau souligne en effet que les éléments langagiers qui les composent sont :

¹⁶ *Ibid.*, p. 225.

¹⁷ Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Jeanne-Marie BAUDE, « Corps et spiritualité dans la poésie moderne », in Claude FINITZ (coordonné par), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, tome 1 : *Littérature*, *op. cit.*, pp. 190-191.

²⁰ « Signification et sinification », p. 20.

²¹ Michel LISSE, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, Paris, Éditions Galilée, 2001, collection « La philosophie en effet », p. 39.

²² Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Éléments de sémiologie* [1953], Genève, Éditions Gonthier, 1965, collection « Bibliothèque médiations », p. 37.

²³ Voir Giovanni BUZI, *Le mystère des logogrammes de Christian Dotremont*, *op. cit.*

²⁴ « D'ici là, de temps à autre », logogramme à l'encre de Chine sur coton, 245×115 cm, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 508.

Redevenus signes illisibles qui, au lieu de véhiculer le sens, éveillent d'abord des sensations et portent l'énigmatique, l'étrange et l'intrigant, l'embarrassé et le perplexe, l'esprit ne sachant que choisir d'une foule de voies toutes également possibles.²⁵

L'abstraction du trait exprime au mieux la « rencontre directe, transconceptuelle » du réel qu'ouvre la spontanéité, en tant qu'il s'y trouve « ce qui paraît bien la promesse d'une immédiateté, d'une clairvoyance »²⁶, et dont la simplicité évoque une évidence qui demeure inaccessible au profane.

Dans cette perspective, si l'illisibilité des logogrammes renvoie au « degré zéro » de l'écriture, pour autant leur étrangeté radicale ne signifie pas, selon l'analyse de la poésie contemporaine que propose Roland Barthes, la volonté de proposer une « expérience inhumaine »²⁷. Le trait, chez Dotremont, représente davantage qu'une simple ligne d'encre : une *trace*, laquelle signifie sa présence à l'horizon du texte. À partir du cadre défini par Micéala Symington, la trace « suppose un regard vers le passé, une diachronie irréversible », et le trait représente ce qui « évoque l'instant captif, le geste qui fige le temps »²⁸. Il révèle le « premier geste de la création qui ne “représente” rien et qui n'est pas encore œuvre »²⁹. S'interroger sur le trait revient donc à s'interroger sur les origines mêmes de la création artistique, que l'on peut rattacher au corps. Les logogrammes expriment non tant une désertion du sens, qui empêcherait le lecteur d'habiter les textes, mais un appel de signification visant à relier intimement, par l'imaginaire, le lecteur à l'auteur. Car, selon la formule de Jean-Claude Matthieu inspiré par Levinas, toute personne est vouée à reconnaître « les traces visibles comme des empreintes de l'absence dans leur relation à la transcendance comme trace »³⁰.

1) Parole logographique

Le rapport du trait à la *trace*, comme système de signes porteurs d'une signification non nécessairement intentionnelle, est lié chez Dotremont à l'expérience des étendues neigeuses du grand Nord. Ana González-Salvador met en avant qu'« [a]ller en Laponie, c'est rejoindre une blancheur *sur* et *dans* laquelle Christian Dotremont s'inscrira, avec le corps »³¹ – d'autant plus que le développement des logoneiges et des logoglaces paraît de façon quasi concomitante aux premiers logogrammes. L'isomorphisme que le poète établit entre le paysage lapon et les logogrammes³² invite à concevoir une proximité essentielle entre donner des coups de pinceaux évocateurs sur une feuille blanche et expérimenter une forme de *Land Writing*. Imaginairement, cela constitue une façon de revenir aux origines de la lecture, au sens où l'expérience d'empreintes sur le sol d'un paysage et la vision d'un logogramme s'avèrent identiques. L'écrivain cite de façon indicative un extrait de

²⁵ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, op. cit., p. 23.

²⁶ Yves BONNEFOY, « Préface », art. cit., p. 33.

²⁷ Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Éléments de sémiologie*, op. cit., p. 37.

²⁸ Micéala SYMINGTON, « Le Livre de peintre, la trace et le trait », in Béatrice BONHOMME, Micéala SYMINGTON et Sylvie BALLESTRA-PUECH (textes réunis et présentés par), *Le trait*, volume 1 : *De la lettre à la figure*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 29.

³⁰ Jean-Claude MATTHIEU, « Entre la trace et la ligne, le trait de l'écriture », in Béatrice BONHOMME, Micéala SYMINGTON et Sylvie BALLESTRA-PUECH (textes réunis et présentés par), *Le trait*, volume 1 : *De la lettre à la figure*, op. cit., p. 23.

³¹ Ana GONZÁLEZ-SALVADOR, « D'autres mo(n)ts. Logogrammes », in Hans-Joachim LOPE (éditeur), *L'écrivain belge devant l'histoire. Actes du colloque à l'Université de Marbourg du 12 au 13 octobre 1990*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1993, collection « Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen », p. 143.

³² Cf. *supra*, pp. 167-169.

l'ouvrage de James Février, *Histoire de l'écriture*, lors de son exposition à la Biennale de Venise en 1972 : « [o]n n'a peut-être pas accordé suffisamment d'attention au rôle qu'ont pu jouer, au paléolithique supérieur, les empreintes sur la neige [...]. Or le tapis de neige constitue [...] un "livre de la nature", sur lequel tout être est obligé de laisser sa marque distinctive »³³. Daniel Ferrer insiste également sur la similitude entre l'activité du chasseur et du lecteur, en ce que tous deux élaborent du sens à partir du donné sensible :

[...] le déchiffrement des indices jalonnant la piste d'un animal [...] engendre tout naturellement un récit. Le chasseur aurait été, par nécessité professionnelle, le premier à savoir reconstituer une série cohérente d'événements, une description, non pas de ce qui est mais de ce qui a été.³⁴

Ce rapprochement révèle le désir du poète d'un retour aux sources de la lecture comme déchiffrement, en tant que moyen pour conférer à l'écriture manuscrite un sens qu'il estime perdu. Car ce qui est en jeu dans l'expérience de la trace est l'inscription du vivant. On peut alors postuler que la découverte du grand Nord a été le lieu pour l'auteur d'une expérience initiatique au potentiel de signification de l'empreinte. Il est révélateur que la manière dont il raconte son voyage en Laponie, qui touche aux limites du monde civilisé, représente une épreuve à valeur qualifiante :

À Tervuren le taxi pour Bruxelles, à Bruxelles le train pour Copenhague, train sur bateau sur la Baltique, à Copenhague le train pour Mjölby en Suède, train sur bateau sur l'Øresund [...] à Kaamanen la chenillette postale pour Sevettijärvi, à Sevettijärvi plus rien que des traîneaux-barques [...].³⁵

Cette narration induit un « mythe personnel »³⁶ selon lequel le sujet lyrique est voué à accéder à une forme de savoir ou de sagesse singulière. Pour Georges Bertrand, « [l]es voyages de Dotremont seront initiatiques à l'image de ceux qu'entreprirent les grands mystiques aussi bien bouddhistes, chrétiens que musulmans »³⁷. Le fondateur de Cobra souligne lui-même la dimension spirituelle qui détermine son rapport à la Laponie : elle « oblige à la méditation, pourquoi laisser la méditation aux religieux ? »³⁸.

Ces éléments éclairent les propos d'Yves Bonnefoy, pour qui Dotremont découvre à la suite de son premier séjour en Laponie une « existence nouvelle » et, surtout, « la capacité de libération à second niveau, de rénovation de l'esprit, qu'il y avait dans ce que d'emblée il avait aimé pratiquer aux temps de Cobra »³⁹ :

[...] le regard qui, par en dessous l'apparence des choses – par en dessous les phrases de ce discours, dès lors dédaignées, par en dessous l'enchevêtrement de codes qui prétend nous donner un monde –, se porte sur quelque chose qui s'offre dans les signes dont cette écriture se sert.⁴⁰

³³ Citation de James G. FÉVRIER, *Histoire de l'écriture*, reprise dans Pieter DE REUSE, *Christian Dotremont. Traces de logogus*, op. cit., pp. 24-25.

³⁴ Daniel FERRER, « Le matériel et le virtuel : du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles », in Michel CONTAT et Daniel FERRER (sous la direction de), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS Éditions, 1998, collection « Textes et Manuscrits », p. 16.

³⁵ « À Tervuren le taxi pour Bruxelles », logogramme à l'encre de Chine sur papier, 73×55 cm, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 465.

³⁶ Cette notion, reprise à Charles Mauron, est à entendre ici dans l'acception que lui donne Myriam Watthee-Delmotte dans son article : « L'affleurement d'un mythe personnel chez Henry Bauchau », in *L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°5 : *Le temps du créateur*, Presses universitaires de Louvain, 2013, pp. 151-164.

³⁷ Georges A. BERTRAND, *Dotremont, un Lapon en Orient*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2004, p. 80.

³⁸ Citation de Christian Dotremont reprise dans Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, op. cit., p. 300.

³⁹ Yves BONNEFOY, « Préface », art. cit., p. 25.

⁴⁰ *Idem*.

En particulier, ce qu'expérimente l'écrivain plasticien correspond spécifiquement à une « initiation orientale dans le Grand Nord »⁴¹, telle qu'elle marque l'aboutissement d'une transformation de la dynamique créatrice « qui voulait que la volonté de l'artiste rencontre celle de la matière dans le geste »⁴² sous l'influence de la pensée orientale. On peut postuler que la découverte du monde lapon aboutit à l'expérience d'un *satori*⁴³ – soit l'accès fulgurant à une intuition dans laquelle la trace exprimerait une plénitude de sens. La notion de « *satori* » invite à penser l'orientation du geste logographique tourné moins « vers l'autre qu'en lui imposant un mouvement de retour vers son auteur qui en devient le premier spectateur », de manière à ce que ce mouvement « marqué par la réflexivité permet au sujet de se constituer dans le miroir qu'offre le geste »⁴⁴. Aussi le rapport du poète à la création débouche-t-il sur une façon d'objectiver des dimensions cachées de l'intériorité.

On comprend pourquoi « [l]es traces dans la neige, les siennes, celles des traîneaux, des animaux, sont devenues au cœur de sa solitude des interlocuteurs, avec le “*menu peuple d'interjections*” »⁴⁵. Alors que l'opacité de certains logogrammes implique qu'ils aient été réécrits dans un second temps selon un « processus [...] qui fouille la mémoire du geste »⁴⁶, ce déchiffrement de soi *a posteriori* exprime la volonté de « s'approprier cet autre en [lui], qui est [son] envers »⁴⁷. À la suite d'Yves Bonnefoy, on conçoit que le travail de Dotremont le place dans une position de spectateur de soi et met en lumière une part inconnue qui le rend étranger à lui-même :

Il se complut [...] à imaginer que ces formes imprévues, c'était [...] de la signification encore, une signification qui, simplement, serait inconnue de lui : comme si elle était l'expression d'une personne tout à fait différente – bien qu'en lui logée et active – de ce que l'instant d'avant il se jugeait être, et alors sans concurrence intérieure.⁴⁸

De ce point de vue, si les signes dans les logogrammes y sont rendus à une existence « purement physique », pour autant ils sont loin d'être « insignifiants, désidéalisés »⁴⁹, comme l'énonce Max Loreau. Le travail de l'écrivain appartient davantage aux œuvres des copistes qui forment « avec leurs lettres serrées ou leurs immenses paraphes » des « labyrinthes sans fond, comme ceux du rêve »⁵⁰ : en tant que mise en œuvre de l'altérité que l'auteur porte en lui, ses créations expriment un sens qui se révèle obscur à lui-même. Le poète se met à distance du rapport traditionnel au langage comme prédication du monde ou de soi, afin d'employer un moyen de signification fondé sur un rapport retrouvé au symbolique ; soit pour François Chenet le fait de :

[...] resymboliser le réel, victime du processus de désymbolisation [...] qui aboutit à ces « illusions du grand penser » ou à celles des « grands mots », dénoncés par Paulhan et qui font du français, langue de pluie, une langue qui se perd [...], la langue de la perte, de la perte de sens.⁵¹

⁴¹ Georges A. BERTRAND, *Dotremont, un Lapon en Orient*, op. cit., p. 80.

⁴² Michel DRAGUET, « Les tribulations de l'écriture Cobra : “peintures-mots” et quatre mains », art. cit., p. 273.

⁴³ Le terme est employé par Michel Draguet dans son article : « Les tribulations de l'écriture Cobra : “peintures-mots” et quatre mains », art. cit.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁵ Georges A. BERTRAND, *Dotremont, un Lapon en Orient*, op. cit., p. 82.

⁴⁶ Denis LAOUREUX, « Le logogramme dans l'art contemporain en Belgique », art. cit., p. 86. Cf. *supra*, p. 210.

⁴⁷ Jeanne-Marie BAUDE, « Corps et spiritualité dans la poésie moderne », art. cit., p. 191.

⁴⁸ Yves BONNEFOY, « Préface », art. cit., p. 31.

⁴⁹ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, op. cit., p. 23.

⁵⁰ Yves BONNEFOY, « Mehdi Qotbi », in *Sur un sculpteur et des peintres*, Paris, Gallimard, 1974, p. 141.

⁵¹ François CHENET, « “D'un bout de paysage lapon”. À propos de *Commencements lapons* de Christian Dotremont », in Pierre HALEN (dirigé par), *Textyles*, n°12 : *Voyages, Ailleurs*, Bruxelles, Textyles-Éditions, 1995, p. 192.

De la sorte, les mots employés par le poète deviennent de « joyeuses joailleries qui déjà ne sont plus écrasées dans les écrans, rêveries qui ne sont plus écrouées dans les écrans »⁵².

Par corollaire, l'illisibilité logographique se fait ouverture du sens, débouchant sur un champ de significations possibles qui peut s'étendre à perte de vue – par transfert métaphorique de l'assimilation du texte au paysage lapon. Comme le formule Michel Collot, « le visible [...] *fait signe* » et, n'ayant pas de « signification définie », se fait « *appel de sens* »⁵³. Christian Dotremont lui-même invite à considérer l'émergence d'un sens caché dans l'illisibilité à partir de son expérience de lire à l'envers une de ses propres pages :

Ma phrase française m'apparut comme la couverture chiffrée d'un poème indéchiffrable. En somme, le système du code était renversé : le texte apparent était compréhensible, le texte secret ne l'était pas.

Mais qu'est-ce que c'est que le « compréhensible » et l'« incompréhensible » ?⁵⁴

Cette pensée se prolonge à travers l'expérience de la « pierre runique », dont les signes effacés représentent un potentiel de sens fascinant : « [l]a découverte de runes gravées sur une pierre, à Silkeborg, en 1951, [...] éveille le désir de déchiffrer les traces écrites, indices d'une civilisation, d'une histoire et d'une écriture révolues »⁵⁵.

En regard de ces éléments, l'appel de sens qui sous-tend les logogrammes invite le lecteur à produire un récit interprétatif, de façon à donner voix à un *dire* qui leur est propre ; soit la constitution subjective, propre à chacun, d'une « parole » logographique. Cette hypothèse d'une parole logographique est renforcée par les jeux sonores – assonances et allitérations parallèlement à la reprise des traits – qui donnent à entendre une voix, lorsque le texte est réécrit lisiblement. L'œuvre offre, d'une part, l'expérience ludique d'une exploration de l'intériorité, qui ouvre à une façon de re-sémantiser l'existence, s'il est vrai que « toute lecture, dans la mesure où elle serait effectivement d'essence ludique, serait en quelque sorte *aussi* lecture de l'autre »⁵⁶. D'autre part, cette « parole » fait que la page représente le lieu d'une liberté conquise sur l'abstraction des conventions communicationnelles. Le poème devient alors un champ visuel qui correspond à « un véritable champ symbolique, où tout “fait signe” »⁵⁷. Par conséquent, l'isomorphisme entre les logogrammes et le paysage lapon conduit à re-sémiotiser le monde comme étant lui-même une page couverte de signes à déchiffrer.

L'œuvre logographique induit une démarche heuristique constructive à partir, paradoxalement, d'un travail de court-circuitage de la pensée rationnelle, fondé sur la mise en avant de l'expressivité plastique des signes, au détriment de leur lisibilité. Ainsi, l'entreprise de Dotremont rejoint les œuvres qui, selon Jean-Claude Pinson, « donn[ent] à penser jusque dans les dispositifs où [elles] travaill[ent] à la défection du sens »⁵⁸ d'ordre rationnel. Pour reprendre les vers du poète, chaque trait se présente comme « une ligne diablement irrégulière/

⁵² « Cursives antidiscursives », logogramme, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 487.

⁵³ Michel COLLOT, *La matière-émotion*, loc. cit., pp. 263-264.

⁵⁴ « Signification et sinification », p. 19.

⁵⁵ Emmanuelle PELARD, « La passion de la trace : une genèse du logogramme et du logoneige de Christian Dotremont », art. cit.

⁵⁶ Michel PICARD, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, collection « Critique », p. 154. L'« autre » peut s'entendre ici dans un sens psychanalytique qui peut désigner les dimensions inconscientes de l'identité de la personne.

⁵⁷ De la sorte, « à l'intérieur du *templum* ainsi défini, le regard augural peut mettre en relation les uns avec les autres les objets perçus, qui se configurent sur le fond de ce qui n'est pas perçu. Le lieu devient lien », Michel COLLOT, *La matière-émotion*, op. cit., p. 277.

⁵⁸ Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, collection « Recueil », p. 15.

en déliés tenaces en audaces brouillonnes / d'ivrogne en devenir / pour d'heure en heure en deviner la phrase / toute enfin la tutoyer à soi »⁵⁹.

2) Poétique du secret

Si l'on s'accorde sur le fait que les logogrammes offrent la possibilité de re-sémantiser l'existence et de re-sémiotiser le monde, ils ouvrent potentiellement à l'inépuisabilité du sens, que le sujet peut expérimenter au cœur du quotidien. Ils expriment un vertige des possibles textuels, puisqu'ils n'ont pas vocation à élaborer une signification particulière qui donnerait la clef définitive des textes – au risque sinon d'être inféodés à une visée idéogrammatique qui en limiterait la richesse. Ces iconotextes visent préférentiellement à stimuler l'imaginaire du sujet de réception plus qu'ils ne proposent, de façon cryptée, une réponse à leur énigme :

Phénomène imaginaire et tension physique, ils restituent le geste concordant de l'amour, du silence et du chant. Mais tous ces logogrammes ne posent-ils pas la même question ? Ce sera donc à chacun d'entre nous de négocier la facilité *et* la difficulté de digérer la répétition malgré les déviations graphiques visibles.⁶⁰

Plus précisément, l'opacité de l'œuvre réside dans ce que Michael Riffaterre nomme « l'incompatibilité référentielle des sens »⁶¹, qu'elle entretient tant au niveau des signifiés que des signifiants. La pluralité des interprétations que les poèmes génèrent font de leur compréhension un « suspens, un instant fugitif entre les deux phases de lecture », si bien que le lecteur ne peut « parvenir à une lecture dernière et définitive »⁶². D'une part, les jeux de langage induisent une ambiguïté sémantique qui fait se percuter à la fois les sens littéraux et figurés, et subvertit les significations originelles pour en produire de nouvelles qui peuvent dérouter. Par exemple, dans le logogramme « Dans ma chambre », les mots s'accrochent les uns aux autres par association d'images et de sonorités qui font se contaminer les sens respectifs de chaque terme :

[...] noyau qui craque de joie jusqu'à la crique, dans le cirque noyé de ma carrée [...] les œuvres embardées, l'ouvrage vivace, jusqu'au fin fond du feu, au formidable cœur battant de la terre, aérienne de rus, rivières, fleurs, diamants, fleuves, fruits et ors, [...] sorcière de ciel en strige d'enfer, en fée, de stress en strophe, en trophée de strates de trop peu et trop [...]⁶³

D'autre part, comme l'évoque Jean-Paul Lavaud, la complexité du tracé logographique fait ressentir « l'énigme d'un trait dans le secret d'une errance personnelle en quête d'une identité s'alimentant à plusieurs sources d'inspiration »⁶⁴.

Le cas des logogrammes dont on ne peut percer le sens sans la transcription lisible de l'auteur révèle une tension maximale entre le signifié et le signifiant. C'est le cas, par exemple, du logogramme « Cobraise »⁶⁵,

⁵⁹ « De loin aussi d'ici », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 454.

⁶⁰ Jean-Paul LAVAUD, « Réflexions », *art. cit.*, p. 60.

⁶¹ Michael RIFFATERRE, « L'illusion référentielle », in Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (réalisé par), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, collection « Points. Essais », p. 97.

⁶² *Idem.*

⁶³ « Dans ma chambre », logogramme, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 511. Cf. *supra*, pp. 151-153.

⁶⁴ Jean-Paul LAVAUD, « Réflexions », *art. cit.*, p. 59.

⁶⁵ « Cobraise », in *Logbook*, p. 27.

composé de ce seul mot, dont la forme graphique évoque un morceau de charbon rougeoyant tandis que l'orthographe rappelle d'abord le mouvement Cobra. On peut faire en particulier l'hypothèse que ces iconotextes révèlent les enjeux profonds de la démarche de Christian Dotremont.

Face à ces poèmes-peintures, l'échec du déchiffrement « ramène à la vision du logogramme dans l'espace » : « il garde son secret et nous ne pouvons que l'admirer globalement, comme un dessin, en sachant toutefois que ce dessin est un texte »⁶⁶. Leur mystère réside dans le fait qu'ils doivent leur raison d'être, pour une part irréductible, au fait de demeurer non élucidables. Si, comme le montre Jean-Paul Lavaud, ils « interdisent toute interprétation récupératrice »⁶⁷ univoque, leur mise en œuvre poétique de l'énigme exprime la retenue d'une signification déjà présente, sa dissimulation. Cela touche à la sincérité de l'auteur, voué à préserver la part de mystère à l'origine du geste scripturaire, s'il tient à la partager. Dans cette perspective, le sens de ces poèmes réside davantage dans la démarche d'opacification que dans leur signification brouillée.

Lorsque l'écriture logographique demeure indéchiffrable, elle assigne au lecteur un rôle de dépositaire de l'énigme construite poétiquement. Selon la formule de Michel Lisse, celui-ci se trouve placé en « un lieu de fiancé à partir duquel il témoignerait [...] [d]u secret »⁶⁸. L'opacité des logotextes ouvre du sens, paradoxalement, par le fait même de le retirer ; d'autant que, pour Riffaterre, la difficulté d'accéder au sens est identiquement, pour le lecteur, ce qui lui donne une prise pour comprendre : « l'obscurité à laquelle on s'attend en poésie est aussi l'agent de son élucidation »⁶⁹. Il s'opère alors un renversement des valeurs, au sens où l'illisibilité logographique ne s'oppose plus à la lisibilité. Pour reprendre les termes de Michel Lisse, elle se révèle structurée par la « lisibilité du secret », c'est-à-dire « l'inaccessibilité d'un certain sens intentionnel ou d'un vouloir-dire » de l'auteur, puisqu'« [a]vec le secret, nous lisons l'illisible, plus exactement nous lisons qu'il y a de l'illisible »⁷⁰. Par conséquent, Christian Dotremont élabore une poétique du secret, s'il est vrai que l'esthétique des logogrammes tient « dans cette impossibilité de lire autre chose que le secret »⁷¹.

Cette poétique rejoint en particulier l'esprit des arts traditionnels extrême-orientaux, éminemment sous-tendus par le secret. L'épuration de leurs formes, resserrées sur l'essence du geste qui les produit, ajoute à leur apparente évidence un effet d'hermétisme impénétrable. Tant dans les calligraphies des maîtres et des poètes que dans la peinture, l'accent est mis sur la réduction à l'essentiel : « [l']ellipse est parfois poussée jusqu'à l'énigme, et la spontanéité conduit à la technique de "l'encre élaboussée", qui confine à l'abstraction »⁷². On peut souligner à cet égard l'influence prépondérante du *zen* – « *chan* » en chinois –, dont les principes ont modifié en profondeur l'approche et les enjeux de la création à la fois dans les cultures extrême-orientales⁷³ et, à partir des échanges culturels entre l'Asie et l'Occident, en Europe à l'époque contemporaine⁷⁴. Dans cette tradition ésotérique :

⁶⁶ Georges A. BERTRAND, *Dotremont, un Japon en Orient*, op. cit., p. 114.

⁶⁷ Jean-Paul LAVAUD, « Réflexions », loc. cit., p. 60.

⁶⁸ Michel LISSE, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, op. cit., p. 124.

⁶⁹ Michael RIFFATERRE, « L'illusion référentielle », art. cit., p. 97.

⁷⁰ Michel LISSE, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, op. cit., p. 130.

⁷¹ *Ibid.*, p. 135.

⁷² Jacques THUILLIER, *L'histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 2003. Voir également : Hubert DAMISCH, *Traité du trait*, op. cit. ; François JULLIEN, *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine* [1991], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, op. cit. ; Christine SHIMIZU, *L'art Japonais*, op. cit.

⁷³ Voir pour plus de précisions : Michel NARBONNE et Josée RODRIGO, *Cours d'histoire des arts*, Paris, Librairie Vuibert, 2007 ; Rossella MENEGAZZO, *Le Japon*, op. cit.

⁷⁴ Voir Olivier AMMOUR-MAYEUR, « Zen et art abstrait. Ce que le Japon a modifié dans le regard occidental », in Catherine MAYAUX

Il faut que soit oubliée la prétention d'énoncer les choses, que soit abolie l'activité égarante de l'esprit, que soit écarté l'enchaînement indéfini des signifiés, pour que la parole, dans sa naïveté même, comme une aspiration instantanée de l'être, contienne en elle tous les signifiés et soit manifestation *immédiate* de la vraie nature.⁷⁵

Ainsi, les formes artistiques inspirées par le *zen* ont pour but d'élever l'esprit de la personne qui en fait l'expérience, de manière à être invitée à accéder à des niveaux supérieurs d'intuition de la réalité.

En particulier, l'esthétique qui en découle influence tant l'art calligraphique et pictural que la façon d'investir la pratique martiale pour les *samouraïs* :

Le zen est ainsi porteur de spiritualité et d'esthétique : il inspire tout autant l'élégance du samouraï que la production du très précieux kimono, le contrôle de soi et la fulgurance des signes (calligraphie « spontanée », art floral, « composition » des aliments, mobilier minimaliste...), ainsi que les rites propres – là aussi – au contrôle de soi, à l'élégance du geste ou à la méditation⁷⁶

Plus encore, la transmission des arts martiaux japonais se révèle prototypique de la culture du secret qui caractérise le monde asiatique. De façon concrète, les secrets dans les écoles de combat concernent les principes déterminant l'efficacité des techniques et se fondent principalement sur l'étude de *kata* – structures gestuelles codées et contraignantes, visant à faire accéder à un savoir spécifique. En ce sens, les *kata* s'avèrent « bien plus que des assemblages de techniques de base, et leur signification se situe au-delà de leur apparence formelle, d'où la difficulté d'en décrypter et d'en utiliser le sens profond »⁷⁷. Ils représentent un « système particulier de signes transmis par le corps »⁷⁸, dont on peut exploiter un ensemble de significations relatives au combat – ce qui invite par extension à rapprocher l'activité de décryptage des gestes guerriers avec la lecture littéraire.

De façon comparable aux *kata* dans la tradition martiale japonaise, un logogramme se présente au lecteur comme un rite d'initiation⁷⁹. Selon la formule de Michel Lisse, le sujet de réception hérite dans les deux cas d'un secret « qui dit “lis-moi, en seras-tu capable ?” », lequel constitue « à la fois un appel et un défi à la lecture »⁸⁰ – à entendre ici au sens élargi de déchiffrement. Alors que, pour Michel Random, le secret dans les arts martiaux est « moins important que la fidélité de la transmission »⁸¹, on comprend que les maîtres tendent à réserver

(éditrice), *France-Japon : regards croisés. Échanges littéraires et mutations culturelles*, Bern, Peter Lang, 2007, collection « Littératures de langue française », pp. 65-78. Il existe une possible influence du *zen* chez Christian Dotremont à partir de son intérêt pour l'art calligraphique japonais, puisque cet art se trouve imprégné profondément de cette discipline spirituelle (voir entre autres Rossella MENEGAZZO, *Le Japon*, *op. cit.*).

⁷⁵ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, *op. cit.*, p. 267.

⁷⁶ Michel NARBONNE et Josée RODRIGO, *Cours d'histoire des arts*, *op. cit.*, p. 170.

⁷⁷ Kenji TOKITSU, *Méthode des arts martiaux à mains nues*, *op. cit.*, p. 76.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 74. « Les katas que nous connaissons ont un aspect rigide et formel, je l'appellerai le “positif” des katas. C'est sous cet aspect que les katas sont généralement connus et transmis. Mais les katas ont un autre aspect, qui contient la négation de leur rigidité et de leur formalisme, et qui est lié à la situation mouvante de la réalité du combat. C'est ce que j'appellerai le “négatif” des katas. Le kata en tant que système de signes émis par le corps donne à lire son versant “positif” », *ibid.*, p. 82. En ce sens, la dimension « positive » des techniques, explicite, détient une fonction de communication technique directe, mais également tend à « communiquer ce qui n'est pas montré explicitement par les gestes », *ibid.*, pp. 82-83.

⁷⁹ Michael Riffaterre souligne significativement que la construction d'un poème en fait un « défi » au lecteur : « [s]a compréhension est un suspens, un instant fugitif entre les deux phases de lecture. Le poème ne vise pas d'ambiguïté. C'est plutôt un rite d'initiation », Michael RIFFATERRE, « L'illusion référentielle », *art. cit.*, p. 97.

⁸⁰ Michel LISSE, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, *op. cit.*, pp. 189-190.

⁸¹ Michel RANDOM, *Les arts martiaux. Ou l'esprit des budô*, *op. cit.*, p. 90. Il s'agit toutefois de rester prudent à l'égard de cette notion, puisque les *budo* s'auraient d'une culture du secret amplifiée par les projections imaginaires des Occidentaux non-initiés, qui ne font que les rendre plus mystérieux. En ce qui concerne l'Aïkido, l'interprétation généralement admise que l'enseignement de Maître Morihei Ueshiba a rendu accessible au plus grand nombre des principes dits secrets, issus des techniques plus anciennes d'*Aiki-jutsu* et du *Daito-ryu*, prétendument

l'enseignement complet de leur art qu'à de rares élèves – ne donnant à la plupart qu'une approche superficielle, selon la distinction que Kenji Tokitsu établit entre les « techniques de surface » (*omote-waza*), au sens d'incomplètes ou de modifiées, et les « techniques de fond » (*ura-waza*), plus complètes et réservées à l'initiation des véritables adeptes de l'école⁸². Dans cet esprit, on conçoit que l'esthétique logographique met en jeu une initiation similaire à un au-delà des apparences. À la façon des maîtres orientaux, Christian Dotremont engage le sujet de réception à traverser l'épaisseur du langage – le versant *omote*, visible – pour accéder à une dimension cachée – le versant *ura*, dissimulé à l'évidence du regard⁸³. Le poète suscite le mystère d'une démarche d'opacification afin de retarder l'accès au texte : l'objectif est d'éviter le ravissement trop rapide du sens par le lecteur, c'est-à-dire sa consommation, laquelle peut impliquer une forme d'effraction violente tant à l'égard du texte lui-même qu'à l'égard du travail de l'auteur.

3) Lire l'invisible

À partir de la phénoménologie de la Vie, il s'agit de prendre au sérieux l'idée que les logogrammes font lire l'illisible, afin d'en déployer toutes les implications. Si l'illisibilité renvoie à ce qui excède le langage, elle signifie davantage, dans cette perspective, que « l'impuissance à décider si je parle de moi ou si je traite de l'écriture du moi en général »⁸⁴ que Michel Lisse attribue au secret dans la littérature. Dans cet esprit, l'élaboration des iconotextes rejoint le principe esthétique du « détour » dans les arts orientaux, lequel a pour principe de donner « accès » à une signification profonde⁸⁵.

En premier lieu, le rapprochement que le travail de Christian Dotremont opère entre création littéraire et performance corporelle invite à considérer que c'est l'inscription du corps dans l'écriture, liée à la valorisation du geste, qui constitue l'énigme centrale des logogrammes. Au-delà du fait que la réalité charnelle de l'expérience demeure un point de fuite de l'écriture poétique contemporaine⁸⁶, s'il est vrai que la thématiser signifie trahir sa réalité affective ineffable, cela touche plus largement à une résistance générique, culturelle, d'une écriture du corps. Cette résistance se fait le symptôme, sur le plan sociologique, d'un effacement de la dimension incarnée, caractéristique de l'époque contemporaine, et qui peut s'accroître jusqu'au déni de la corporéité⁸⁷. Toutefois, si les logogrammes élaborent une analogie entre texte et corps du scripteur⁸⁸ selon un imaginaire du « corps de

réservées aux *samourais* de rang et de niveau supérieurs (voir Emmanuel CHARLOT et Patrick DENAUD, *Les arts martiaux*, op. cit.), s'avère exagérée : elle est le fruit d'une tradition qui tend à mythifier l'origine des techniques en vue de les légitimer (nous tenons à remercier Léo Tamaki pour les réflexions dont il nous a fait part à ce sujet).

⁸² « C'était aussi une façon de protéger la qualité d'une école qui permettait en même temps de se débarrasser d'une personne indésirable en lui laissant entendre qu'elle avait tout appris », Kenji TOKITSU, *Méthode des arts martiaux à mains nues*, op. cit., p. 44.

⁸³ On retrouve ainsi le sens de ces notions en Aïkido où les techniques dites « *omote* » correspondent à celles qui s'exécutent préférentiellement dans le champ visuel de l'adversaire, alors que les techniques « *ura* » s'exécutent davantage dans son angle mort – ce qui les rend plus difficilement perceptibles. Cf. *supra*, p. 222.

⁸⁴ Michel LISSE, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, op. cit., p. 135.

⁸⁵ Voir François JULIEN, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce* [1995], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, op. cit., pp. 135-512. Michel RANDOM, *Japon : la stratégie de l'invisible*, Paris, Félin, 1985.

⁸⁶ Voir Michel COLLOT, *La matière-émotion*, op. cit.

⁸⁷ Voir entre autres : David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité* [1990], Paris, Presses universitaires de France, 2008, collection « Quadrige/Essais débats » ; Claude FINTZ (coordonné par), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, tome 2 : *Arts, sociologie, anthropologie*, Paris, L'Harmattan, 2000, collection « Critiques Littéraires » ; Michèle GENNART, *Corporéité et présence. Jalons pour une approche du corps dans la psychose*, Argenteuil, Le Cercle Herméneutique Éditeur, 2011, collection « Phéno ».

⁸⁸ Cf. *supra*, pp. 214-217.

l'œuvre »⁸⁹ jouant sur la constitution d'une « visagété »⁹⁰ textuelle, leur comparaison différentielle avec les arts martiaux permet de dépasser la seule perspective de la performance d'habileté d'ordre spectaculaire.

Comme le développe Kenji Tokitsu, l'enseignement des *budo* se trouve structuré par trois niveaux de connaissance : de l'utilisation de la force visible (*mei-kei*), puis d'une force invisible (*an-kei*), à celle d'une « force qui fait fondre la force de l'adversaire »⁹¹ (*ka-kei*). En ce sens, les arts martiaux se distinguent des pratiques sportives récentes de combat (*kakutogi* en japonais) en ce qu'ils ont pour vocation d'explorer les potentialités cachées du corps, afin de développer ce que Léo Tamaki définit comme une « modification de l'usage du corps »⁹² ; soit les pouvoirs de la « chair » détenus sous forme de potentiel non conscientisé. En tant qu'*écrits du corps*, les logogrammes reprennent de façon identique la structure transcendantale de la corporéité que met en lumière la pratique des *budo* : le fait que le corps physique se trouve habité par une « chair », laquelle lui permet d'explorer les potentialités qu'il est virtuellement capable d'accomplir dans sa plénitude. Dans cette perspective l'illisibilité logographique renvoie *in fine* davantage qu'à la seule présence autographique du poète : à l'invisible puissance de la Vie qui sacralise le corps.

Jacques Derrida montre que l'accès au sens lisible du texte le rend « intouchable, proprement intangible [...] et du même coup illisible dans la mesure où la présence en lui d'un sens perceptible, saisissable, reste aussi dérobée que son origine »⁹³. Or, François Chenet met en avant que la poétique de Dotremont « s'intéresse à l'acte même de créer », c'est-à-dire « au geste inaugural, à la création en son commencement, voire son vagissement » : « la scène primitive, paradigme de toute création dont celle qui importe au poète : la naissance du mot »⁹⁴. On comprend que, dans les logogrammes, le lisible et l'illisible se nourrissent mutuellement, selon une relation en chiasme qui tend à inverser leur valeur respective. En corollaire à l'analyse de Michel Lisse, la résistance du poème à « s'effacer »⁹⁵ au profit d'une signification représente une voie d'accès à son origine mystérieuse, que la phénoménologie de Michel Henry relie à la genèse *pathétique* de la subjectivité. Par transfert métonymique, la naissance des mots renvoie aux conditions de possibilité originaire du langage ; soit la naissance du sujet à la Vie, naissant à lui-même dans l'*auto-affection* de chaque mot écrit, de chaque geste scripturaire. Comme le souligne Micéala Symington :

⁸⁹ L'expression est empruntée à Didier Anzieu dans son ouvrage : *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, op. cit.

⁹⁰ Voir Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

⁹¹ Kenji TOKITSU, *Méthode des arts martiaux à mains nues*, op. cit., p. 44. Ces domaines de « l'invisible [...] faisaient l'objet principal de la transmission de l'art du combat. [...] c'est là que réside l'essentiel de ce que l'école a à transmettre », *idem*.

⁹² Voir Léo TAMAKI, « Interview avec Léo Tamaki, "L'apôtre de la transformation martiale" », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-34339359.html>, consulté le 19 avril 2013. Il existe de multiples façons d'exploiter *différemment* les capacités du corps, propres à chaque école, et qui se traduisent par l'acquisition de compétences qui dépassent la rationalité. Voir : Tetsuzan KURODA, « Interview Kuroda Tetsuzan, la tradition en héritage », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-interview-kuroda-tetsuzan-la-tradition-en-heritage-50011591.html>, consulté le 28 avril 2011 ; Yoshinori KONO, « Interview Kono Yoshinori, bujutsuka sans concessions », *art. cit.* ; Léo TAMAKI, « Watanabe Nobuyuki », *ibid.*, <http://www.leotamaki.com/article-watanabe-nobuyuki-le-jedi-de-l-aikikai-113118802.html>, consulté le 30 mars 2014 ; Akira HINO, « Interview Hino Akira, "Le Tengu de Wakayama" », *ibid.*, <http://www.leotamaki.com/article-36952391.html>, consulté le 30 mars 2014. Spécifiquement, la pratique de l'Aïkido vise à ne pas solliciter les muscles externes, utilisés usuellement, pour développer une autre façon de se mouvoir et, ainsi, opposer à la force la plus brutale un relâchement profond apte à générer une puissance plus redoutable encore. Cette perspective s'oppose pour une part aux approches actuelles de la psychomotricité ; voir : Suzanne ROBERT-OUVRAY, *Intégration motrice et développement psychique : une théorie de la psychomotricité*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

⁹³ Jacques DERRIDA, « Préjugés. Devant la loi », in *La Faculté de juger*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 115.

⁹⁴ François CHENET, « "D'un bout de paysage lapon". À propos de *Commencements lapons* de Christian Dotremont », *art. cit.*, p. 189. C'est ce qu'illustre le logogramme : « je suis un logogramme né à Tervuren ou plutôt je nais de cet instant », logogramme à l'encre de Chine, 56,7×73,1 cm, propriété de l'État belge gérée par la Communauté française de Belgique, 1969.

⁹⁵ Michel LISSE, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, loc. cit., p. 39.

S'intéresser au « trait » revient à s'intéresser au premier geste de l'écriture et de la peinture, au point de départ de l'œuvre artistique, que celle-ci se compose avec des mots ou avec des images, que cet art soit abstrait ou figuratif. Penser le trait suppose donc de penser l'œuvre d'art en dehors des catégories et des classifications : il s'agit d'un retour au moment de création même, un moment qui se soustrait du temps.⁹⁶

En transposant l'analyse de la création de Didier Anzieu⁹⁷ aux logogrammes, ceux-ci constituent des traces à un double niveau : si, au premier degré, le trait renvoie au corps, au second degré il manifeste le pouvoir mystérieux de créer qu'insuffle la Vie. L'énigme du trait renvoie alors non à une performance visible, comme le met en scène le film de Luc de Heusch⁹⁸, mais à l'*incarnation* de l'être ; c'est-à-dire à l'affectivité de l'auteur générée par la Vie. C'est en ce sens que l'on peut comprendre la fascination que cristallise la spontanéité pour le poète. Celle-ci détermine la mise en acte de la création en tant qu'expression directe de ce pouvoir qui l'habite et vers lequel, selon Max Loreau, ses pensées et ses gestes se tendent :

[...] source incessamment pourchassée, appelée, sollicitée, traquée le plus souvent [...] avec une telle ardeur croissante que tout ce qu'il a peint, tracé, écrit, peut être regardé comme l'histoire d'une manœuvre infinie pour se frayer une voie vers cette force bouleversante, vers cette poussée aveugle ; comme la marque de sa longue passion chimérique pour cette puissance par nature impensable, fuyante, insaisissable [...].⁹⁹

Ses créations expriment donc ce qui est par essence invisible : l'étreinte de la Vie affective à soi, à la manière des maîtres extrême-orientaux qui visent « la traduction visible de la structure cachée des choses »¹⁰⁰. Ces éléments éclairent ainsi le souhait prophétique du poète : « [q]ue l'invisible se voie »¹⁰¹.

De ce point de vue, la volonté de Dotremont de « [n]e pas faire de jolies choses mais des choses vivantes »¹⁰² rappelle l'exigence des maîtres chinois et japonais de réaliser « un trait qui ne tolère ni reprises, ni retouches parce que ce trait doit être *vivant* »¹⁰³. En regard des propos d'un calligraphe, leurs pratiques se rejoignent en ce que l'une et l'autre tentent, par leurs moyens propres, d'« [a]tteindre à la vivacité du souffle et du rythme, à la Vie », en accord avec l'idée que « l'art et la vie ne font qu'un »¹⁰⁴. Le trait logographique se fait expression de la Vie en vertu non seulement de l'indétermination qu'il entretient entre œuvre littéraire et œuvre plastique, mais également en vertu de l'élan dont il procède¹⁰⁵. Cet élan qui est commun, dans la pensée extrême-orientale, à l'art calligraphique et aux enchaînements des mouvements martiaux, renvoie originellement à l'engendrement de la Vie chez le sujet. C'est ce qu'énoncent, en un sens, ces vers énigmatiques :

⁹⁶ Micéala SYMINGTON, « Le Livre de peintre, la trace et le trait », *art. cit.*, p. 36.

⁹⁷ Voir Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, *loc. cit.*, p. 137.

⁹⁸ « En 1972, Luc de Heusch tourne à *Pluie de roses* le film *Dotremont-les-logogrammes* : D. dans sa chambre, dans son "atelier", au travail », Guy DOTREMONT, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, *op. cit.*, p. 241.

⁹⁹ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁰ François CHENG, *Chu Ta : le génie du trait*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰¹ Logogramme exposé dans Guy DOTREMONT, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, *op. cit.*

¹⁰² Citation de Christian Dotremont dans Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, *loc. cit.*, p. 36.

¹⁰³ Voir l'analyse de la calligraphie orientale que développe Georges Bertrand dans son ouvrage : *Dotremont, un Japon en Orient*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁴ Huang MIAOZHI, « Calligraphie, poésie, peinture. Trois arts en un seul », in *Courrier de l'Unesco*, n°224 : *Visages de la Chine*, 1982, p. 12.

¹⁰⁵ Voir François JULIEN, *La propulsion des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, *op. cit.*

Ligne autrement plus loin dans l'amplitude encore de vivre que je suis allé voir, presque revoir à revivre, qui hors de toi-même te reflète toujours première. [...] rallumant encore dans mon entoptique l'incendie absolu des mille et une nuits éteintes, ainsi qu'ici encore dans mon poème aussi, rien qu'à te relire presque récrire¹⁰⁶

Cette approche confère aux logogrammes un sens irréductible aux interprétations traditionnelles par découpage et reconstruction des éléments signifiants – vouées à achopper sur leur épaisseur visuelle. Si, pour une part, le travail du poète plasticien s'inspire de « l'indéchiffrabilité du texte gotique » de la « pierre runique » qui marque son imaginaire et affirme « la fugitivité de tout alphabet dans l'histoire »¹⁰⁷, en contrepartie il y oppose la pérennité d'un sens transcendant le temps et l'espace. Il apparaît dès lors que l'œuvre de Dotremont partage avec les *budo* le même paradoxe : l'auteur comme les maîtres s'évertuent avec leurs moyens propres – pour le poète par la « destructuration [sic] des formes liées à l'univers rationnel »¹⁰⁸, pour les autres par l'exemple et l'utilisation de métaphores évocatrices¹⁰⁹ – « à communiquer ce qu'[ils] sa[vent] être incommunicable », tandis que le sujet de réception reconnaît « cet incommunicable comme tel tout en prenant à son tour contact avec lui »¹¹⁰.

Les logogrammes invitent le lecteur à s'engager dans ce qui constitue l'aventure de l'« exploration de la "chair" au sens plein du terme », de manière à se faire « chemin par l'autre »¹¹¹. À travers le passé de la trace, le sujet se trouve mis en demeure de respecter l'altérité de la personne, sans la contraindre à se manifester, c'est-à-dire sans l'inscrire dans le champ déshumanisé de la connaissance abstraite¹¹². Par conséquent, le lecteur se trouve impliqué par l'œuvre en tant que dépositaire du don de l'intériorité de l'auteur, dont il témoigne selon le sens développé par Michel Lisse : il « ne témoigne pour l'auteur en tant que témoin, il témoigne que l'auteur lui a confié un témoignage »¹¹³.

II Langage de la « chair »

S'il est vrai que les logogrammes initient à lire l'invisible de la Vie dans la texture de leurs traits, on est conduit à se positionner à l'encontre d'un certain discours qui évince, par précaution, la figure charnelle de l'auteur¹¹⁴. S'il convient de ne pas réduire la lecture des textes à l'expression de la seule individualité du scripteur, il est pour autant intenable de ne pas voir dans les traits manuscrits l'expression irréductible d'un être jouissant et

¹⁰⁶ « De loin aussi d'ici », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 458.

¹⁰⁷ Yves BONNEFOY, « Préface », *art. cit.*, p. 38.

¹⁰⁸ Marc QUAGHEBEUR, « Au seuil des logogrammes, des boues et des digues », *art. cit.*, p. 246.

¹⁰⁹ En ce qui concerne spécifiquement les arts martiaux, voir les témoignages des maîtres sur leur façon de transmettre leur savoir dans Léo TAMAKI, *Budoka no kokoro*, *op. cit.*

¹¹⁰ Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, *op. cit.*, p. 139.

¹¹¹ Jeanne-Marie BAUDE, « Corps et spiritualité dans la poésie moderne », *art. cit.*, p. 192. Sur ce plan, l'œuvre détient un potentiel éthique similaire à l'Aïkido, dès lors que sa pratique vise, à travers l'exercice de techniques exercées et subies à reconnaître l'énigme de chaque vivant comme « chair » invisible ; voir Marc VICHET, « Tori et Uke : pour une éducation à "l'altérité subtile" », in *Corps et culture*, n°5, 2002, pp. 185-192.

¹¹² Voir pour plus de précisions : Emmanuel LEVINAS, « La trace de l'autre », in *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1982, pp. 187-202.

¹¹³ Michel LISSE, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, *op. cit.*, p. 119.

¹¹⁴ Voir en particulier Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage* [1980], Paris, Armand Colin, 1999, collection « U. Linguistique ». On peut souligner également la position représentative de Daniel Ferrer pour qui « il faut [...] ne pas céder à ce que Gombrich appelle, en histoire de l'art, la tentation physiognomonique, c'est-à-dire, en l'occurrence, voir dans le manuscrit l'expression directe et transparente d'un individu », Daniel FERRER, « Le matériel et le virtuel : du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles », *art. cit.*, p. 20.

souffrant. Le risque est sinon de tomber dans une forme de « barbarie »¹¹⁵, propre à la négation de la subjectivité. Aussi les logogrammes invitent-ils à développer, en contrepoint des approches purement formelles, une lecture du rapport charnel que le poète entretient à l'écriture. Selon les termes de Michel Henry :

[...] la *tekhné* n'est que l'expression de la vie, la mise en œuvre des pouvoirs du corps subjectif et ainsi une des formes premières de la culture. Ce sont les exigences internes de la vie qui la suscitent [...], ce sont les structures phénoménologiques du corps originel qui déterminent les modalités de son exercice ou plutôt qui *sont* ces modalités.¹¹⁶

L'objectif consiste alors à déployer le *dire* propre à l'énonciation des logogrammes, en tant qu'ils expriment autant de « cri[s] de la main [...] que le formalisme muselait »¹¹⁷. À cet égard, leur esthétique se fonde sur un régime essentiellement « élocutif »¹¹⁸ qui donne accès de façon privilégiée à la « personne »¹¹⁹ de l'auteur. Dans la continuité des travaux de Dominique Maingueneau qui souligne l'impossibilité de séparer de façon radicale ce qui serait proprement littéraire et ce qui serait hors de la littérature, il s'agit de faire droit au fait que le langage s'avère indissociable de l'être-au-monde de l'écrivain :

Le sujet qui soutient et se soutient de l'énonciation n'est ni le morphème « je », sa trace dans l'énoncé, ni quelque point de consistance hors du langage : « entre » le texte et le contexte il y a l'énonciation, « entre » l'espace de production et l'espace textuel il y a la scène d'énonciation [...].¹²⁰

Si le trait renvoie à l'énigme d'un pouvoir tracer donné par la Vie, il donne à voir un véritable langage de la « chair ». L'énonciation logographique révèle les forces en travail au cœur du poète et offre la possibilité d'en élaborer un « autoportrait » symbolique – même s'il « ne peut qu'être un morceau d'autoportrait »¹²¹.

1) « Travail vivant »¹²² de Dotremont

Sur le plan de la phénoménologie de Michel Henry, toute parole se conçoit fondamentalement comme une « Parole de Vie », dans la mesure où « elle s'autorévèle » au sujet et se définit comme un pouvoir apporté par la Vie¹²³. Chaque énonciation dit de façon originelle la Vie de l'être à tout vivant, en sorte qu'il est possible « de

¹¹⁵ « Si l'œuvre d'art n'est jamais dans ce monde, [...] *ce n'est pas qu'elle soit étrangère à la sensibilité, c'est au contraire parce qu'elle trouve son essence en elle, déployant son être là où la sensibilité déploie le sien, dans la vie, dans l'immanence radicale de la subjectivité absolue* », Michel HENRY, *La barbarie*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1987, collection « Le livre de poche. Biblio essais », p. 53.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁷ Christian DOTREMONT, « Le grand rendez-vous naturel », in *Cobra*, n°4, 1950, s. p.

¹¹⁸ Dans le régime « élocutif », « "l'inscripteur", "l'écrivain" et la "personne", conjointement mobilisés, glissent l'un sur l'autre », à l'inverse du régime « délocutif » dans lequel « l'auteur s'efface devant les mondes qu'il instaure », Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 110.

¹¹⁹ « On est toujours tenté de réduire le nœud à un de ses anneaux : la *personne*, pour l'histoire littéraire, qu'elle soit sociologisante ou psychologisante, *l'écrivain*, pour les recherches sur les institutions littéraires, *l'inscripteur*, pour les adeptes de l'œuvre ou du texte à l'exception de tout. Mais aucune de ces instances n'est isolable ou réductible aux autres [...] Si on les dénoue, chaque anneau se révèle celui par lequel les autres tenaient », *ibid.*, p. 108.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 107.

¹²¹ Micéala SYMINGTON, « Le Livre de peintre, la trace et le trait », art. cit., p. 29.

¹²² L'expression provient de l'ouvrage de Jérôme Thélot : *Le travail vivant de la poésie*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, collection « Encre marine ».

¹²³ Voir Michel HENRY, « Phénoménologie matérielle et langage (ou pathos et langage) », art. cit.

reconnaître cette parole en chaque vivant ou en chacune des modalités de sa vie »¹²⁴. Sur cet horizon, l'analyse de la poétique de Christian Dotremont est à envisager selon l'approche développée par Jérôme Thélot ; c'est-à-dire « la description du faire affectif auquel le poème doit sa possibilité, dont il résulte et qu'il reconduit »¹²⁵. Ainsi, le travail herméneutique vise « la connaissance radicale de l'action originaire par laquelle l'affectivité non verbale de la vie humaine accomplit son essence, qui est de passer à la verbalité »¹²⁶.

Les données biographiques invitent à penser, en particulier, que la singularité du *faire* de l'écrivain repose sur le pouvoir de l'écriture de réparer certaines blessures intérieures¹²⁷. L'acte d'invention se trouve puissamment motivé en regard des multiples difficultés existentielles qui ont marqué son parcours, et que certains poèmes évoquent explicitement : « [t]u pars tu voyages de peine de moi en peine de moi / Et le chiffre monte aux bornes kilométriques du malheur »¹²⁸ ; « où est-il cet enfant qui savait ignorer / et qui ne savait pas être aussi malheureux / [...] qui m'a mis au cœur des blessures trop grandes »¹²⁹ ; « je dispose de / Douleur pour être plié / malheur pour être assis / Pour me calfeutrer peine / me répandre panique »¹³⁰ ; « ce désespoir l'empêchait, non certes de retrouver là une épingle à cheveux encore, mais de trouver à la vie un autre goût que de pourriture »¹³¹. L'œuvre s'avère dès lors pleinement révélatrice des tensions psychiques qui incitent le poète à créer.

Bien que les textes thématisent principalement les déceptions amoureuses¹³², un événement spécifique révèle une blessure fondatrice. Il s'agit de la mort traumatisante de la petite sœur de l'auteur, Colette, laquelle s'est fait écraser par la charrette d'un briquetier sous ses yeux quand il est enfant (Colette n'a qu'un an et demi) :

Les circonstances du drame, le drame en soi, déposent en lui une horreur secrète, un sentiment de culpabilité dont il ne se libérera jamais. À divers moments de son existence, il s'en confiera à des amis. Parce qu'il jouait avec sa sœur au moment de l'accident, il aura l'impression d'être responsable de sa mort.¹³³

En raison de cette culpabilité, on est conduit à penser que l'écriture se trouve investie comme un refuge, dont la fonction est de constituer une « aire transitionnelle »¹³⁴ facilitant l'articulation entre le repli dans l'imaginaire et la réalité. Michel Sicard montre en particulier que la structure dialogique du poème « Ancienne éternité » construit un lieu où le scripteur se livre « comme sur le divan d'un psychanalyste » afin de « masquer » le secret « enfoui en lui »¹³⁵ de la responsabilité dont il porte le fardeau. De même, l'élagage de la lettre « c » du mot-tronçon

¹²⁴ « Ce qu'elle dit, en sa nudité, en sa naïveté, en son total dépouillement, en sa pure épreuve de soi, c'est elle-même et rien d'autre », *ibid.*, p. 337.

¹²⁵ Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, *op. cit.*, p. 18. On peut noter que cette approche s'inscrit dans la continuité des travaux de Michel Henry.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ « La mise en relation du textuel et du biographique conduit la poétique du sujet à proposer une **psychomythie** de la création [...]. [...] les divers motifs de l'imaginaire [...] s'articulent pour constituer un récit qui apaise la "difficulté d'être" du sujet, qui répare textuellement les traumatismes biographiques », Christian CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, *op. cit.*, p. 115.

¹²⁸ « Le corps grand ouvert », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 83.

¹²⁹ « Mis à part », *ibid.*, p. 141.

¹³⁰ « Clapotis, tanières », *ibid.*, p. 346.

¹³¹ « Gladys en allée », *ibid.*, p. 459.

¹³² Cf. *supra*, p. 153 et p. 192.

¹³³ Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁴ Voir Donald Woods WINNICOTT, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* [1971], traduit de l'anglais par Claude MONOD et Jean-Bertrand PONTALIS, Paris, Gallimard, 1975, collection « Connaissance de l'Inconscient ».

¹³⁵ Michel SICARD, « Dotremont, poète de l'écriture », in Laurence BROGNIEZ et Véronique JAGO-ANTOINE (dirigé par), *Textyles*, n°17-18 : *La Peinture (d)écrite*, Bruxelles, Le Cri, 2000, p. 43.

« ctitude » à « titude » dans le poème « Itation exa tumulte » marque une « faille au cœur des mots comme le *c* [...] de Colette [...] qu'il faudra désormais chercher partout »¹³⁶.

Cette fonction réparatrice de la création littéraire se trouve intensifiée à la suite d'un tournant décisif dans l'existence du poète à l'âge de 29 ans : l'épreuve de la tuberculose qui l'oblige à se faire hospitaliser plusieurs fois et l'emporte à 57 ans. Sur le plan de la création, cela se marque par la rédaction de son seul roman à valeur autobiographique, *La Pierre et l'Oreiller*, dans lequel la maladie est évoquée par le terme évocateur de « catastrophe »¹³⁷. Ce choix générique distinctif souligne la dimension « cruciale » de cette épreuve en ce que l'écrivain abandonne, provisoirement, « les formes courtes qui ont toujours eu sa préférence pour se consacrer à une prose de longue haleine »¹³⁸ ; comme si à bout de souffle, hors d'haleine, l'écriture se faisait large inspiration, libération du souffle dans la rédaction. Davantage que l'échec de *Cobra* – qui lui-même « se métamorphose en catastrophe » – ou que le « désenchantement qui accompagne l'engagement politique »¹³⁹ à la même période, la tuberculose touche le plus profondément à la vulnérabilité de Dotremont. Selon ses propres mots, « à la catastrophe du réel répond une réelle catastrophe de l'être intérieur »¹⁴⁰. Alors qu'il vient de rencontrer Bente Wittenburg qui incarnera son grand amour, cette maladie « le menace tout en “prenant vie” en lui » et constitue « l'auxiliaire indéfectible de l'œuvre »¹⁴¹ :

La tuberculose conditionne le souffle du poète, son aptitude à se déplacer – à celui qui s'identifie au voyageur sans demeure, elle imposera de longs mois d'immobilité – sa capacité à créer sans compter. En fait, elle imposera à Dotremont un perpétuel dépassement de soi.¹⁴²

Sur cet horizon, le « travail vivant » de Dotremont correspond, de façon capitale, à la transformation des affects douloureux et oppressants liés à la maladie en énergie créatrice et en textes. Si la « catastrophe » entre autres « mit fin à la vie “organisée” [...] de *Cobra* », Guy Dotremont souligne qu'elle n'a pas, pour autant, atteint « les sources vives qui, durant trois ans, avaient ouvert des routes nouvelles et créé dans l'enthousiasme et dans la pauvreté »¹⁴³. L'écriture joue à cet égard un rôle d'aménagement de son existence de valétudinaire, afin d'avancer malgré « ce souffle court, cette “catastrophe” physique et morale »¹⁴⁴. Son entreprise s'infléchit à la suite de cet événement, au sens où « il va tirer de ce malheur des formes pour [le] transcender »¹⁴⁵.

Spécifiquement, le jeu sur la matière que l'auteur plasticien explore manifeste la recherche d'une voie pour répondre aux angoisses qui l'assaillent. On peut voir déjà, dans la collaboration avec Serge Vandercam, la mise en place d'un « paysage archétypal qui, progressivement, répond aux catastrophes de l'existence »¹⁴⁶. En ce

¹³⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹³⁷ « Non, ce n'est pas tuberculose qu'elle avait dit, mais *Roentgen*, et ce que je me disais ce n'était pas “tuberculose” mais “maladie” ou “catastrophe” », Christian DOTREMONT, *La Pierre et l'Oreiller* [1955], Paris, Gallimard, 2004, collection « L'imaginaire », p. 27. « Lors d'une visite à Jorn, au sanatorium de Silkeborg, Dotremont passe une radiographie : on diagnostique la tuberculose [...]. Il commence à écrire *La Pierre et l'Oreiller*, qu'il appelle alors son “journal de la catastrophe” – une catastrophe qui n'a pas de nom, un néant latent », Anne LEMONNIER, « Biographie », *art. cit.*, p. 91.

¹³⁸ Paul ARON, « Changer la crise », *art. cit.*, p. 121.

¹³⁹ Michel DRAGUET, « *Cobra* : traces et instants. Esquisses d'une chronologie », *art. cit.*, p. 93.

¹⁴⁰ *Note sur les coïncidences. Précédée de variations précises sur quelques moyens d'échapper à l'existence et suivie de quelques autres notes*, p. 28.

¹⁴¹ « Sous le signe de la catastrophe », in Michel DRAGUET (sous la direction de), *Christian Dotremont. Les développements de l'œil*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ Guy DOTREMONT, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁴ Georges A. BERTRAND, *Dotremont, un Lapon en Orient*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ L'éditeur, « Introduction », *art. cit.*, p. 7.

sens, son art poétique esquisse une quête personnelle pour apprendre à « habiter » le monde – en poète, certes, mais en poète fragile et diminué physiquement. Ainsi que l'énonce un logogramme : « [J]a mort en moi / fait son œuvre / Hors de moi / je fais la mienne »¹⁴⁷. La mise au point des logogrammes prend à cet égard tout son sens en ce que leur investissement du geste confère à la création son plein potentiel de jouissance :

Est-ce un hasard si la révélation [du logogramme] s'opère à l'endroit même où, douze ans plus tôt, le poète amoureux a connu l'épreuve de la maladie ? Le logogramme referme le trou laissé béant par la radiographie du thorax.¹⁴⁸

Dans cette perspective, l'écriture logographique se révèle sous-tendue par davantage que la nécessité de réparer les failles narcissiques du sujet : elle vise à opérer la restauration symbolique des failles *physiques* par le biais du « Moi-peau » – cette instance psychique qui relie la subjectivité à l'expérience sensorielle, et que le langage verbal peut modeler¹⁴⁹. Sur le plan stylistique, cela correspond à la sublimation progressive de la défaillance corporelle : « la neige, la glace, les astres et l'air, tellement d'air que mon souffle me tire, comme si j'étais vivant »¹⁵⁰ ; « ne s'appuyer sur les murs que vers l'espace, ne faire halte que pour mieux s'en aller haleter, ne border ne broder le drap que vers l'évasion »¹⁵¹. Comme le souligne Jérôme Thélot :

[...] écrire est en effet ce double travail, de cette langue par ce corps et de ce corps par cette langue, dans lequel l'un naît de l'autre et réciproquement. [...] du travail du corps [...] résultent la révélation à eux-mêmes des affects et leur aménagement.¹⁵²

Si les logogrammes se conçoivent comme des « envois lestés de chair et de souffle qu'un homme, contraint par la maladie de vivre en boule, libère régulièrement pour retrouver l'accord vital avec le corps et le monde »¹⁵³, en retour leur tracé exprime le passage de l'épreuve de la « catastrophe » à sa verbalisation. Pour reprendre la formule d'Ana González-Salvador, composer un logogramme matérialise l'acte d'« introduire la catastrophe dans l'écriture » ; ce qui signifie « “catastropher” l'écriture »¹⁵⁴. De cette façon, le poète insère du jeu dans la gravité de sa condition : l'illisibilité qui « catastrophe » l'écriture lui restitue également un indice de fascination en refusant de rendre lisible la souffrance vécue. À quoi s'ajoute la distance prise à l'égard de la tuberculose, ce que révèle la section significativement intitulée « les imbaciles à la porte » du poème-peinture « La Chevelure des choses », où l'on peut lire : « [v]ous ne m'aurez pas vivant »¹⁵⁵. On peut relever également les vers : « douleur pour me distraire / et malheur pour m'asseoir / [...] Le temps c'est assez pour jouer / c'est vivre assez / Pour jouer gros »¹⁵⁶ ; « pas du tout découragé de perdre “le rythme de son époque” puisqu'il apprend-

¹⁴⁷ Logogramme cité dans Pieter DE REUSE, *Christian Dotremont. Traces de logogus*, op. cit., p. 143.

¹⁴⁸ Michel DRAGUET, « Les développements de l'œil : II. Christian Dotremont au cœur de l'image », art. cit., p. 98.

¹⁴⁹ « Le Moi-peau est une réalité d'ordre fantasmatique : à la fois figurée dans les fantasmes, les rêves, le langage courant, les attitudes corporelles, les troubles de la pensée », Didier ANZIEU, *Le Moi-Peau* [1987], Paris, Dunod, 1995, collection « Psychismes », p. 26.

¹⁵⁰ « À Tervuren le taxi pour Bruxelles », logogramme à l'encre de Chine sur papier, 73×55 cm, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 465.

¹⁵¹ « Cursives antidiscursives », logogramme, *ibid.*, p. 487.

¹⁵² Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, op. cit., pp. 84-85.

¹⁵³ Max LOREAU, « Déclinaison du logogramme », art. cit., p. 15.

¹⁵⁴ Ana GONZÁLEZ-SALVADOR, « D'autres mo(n)ts. Logogrammes », art. cit., p. 144.

¹⁵⁵ « La Chevelure des choses », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 213.

¹⁵⁶ « Ltation exa tumulte », *ibid.*, pp. 441-442. Les premiers vers du poème renvoient à ceux du poème « Clapotis, tanière », cité plus haut, et révèlent l'infléchissement d'un rapport à la souffrance davantage détourné par le langage poétique.

réapprend les rimes de son souffle, comme chantant-unissant, encouragé à se croire extrême baladin »¹⁵⁷. Bien que les logogrammes aient « trait à des expériences vécues », ils n'évoquent pas pour autant « celle du malade [...] mais celle du voyageur en pays étranger, de l'amoureux solitaire ou du traceur de mots »¹⁵⁸.

Ainsi, le projet littéraire de l'écrivain exprime le désir de « dé-thématiser les discours de la souffrance, du "poids du réel", de la mortification »¹⁵⁹. Cela apparaît d'autant plus dans l'acte de tracer des logoneiges et des logoglaces dans le grand Nord lapon, jusqu'à la fin de sa vie. Car placer le corps de la sorte, au cœur même de la création, représente un parti-pris remarquable en regard de sa condition de tuberculeux : cela manifeste la volonté d'en éprouver la résistance, à la fois comme un défi aux limites de son être et comme soumission à l'inspiration créatrice – assimilée à une puissance qui dicte son existence. De la sorte peut émerger, en compensation d'être ce corps vulnérable, la jouissance du geste calligraphique, empreint de force existentielle.

2) De l'écriture à l'acte d'adhésion à la Vie

L'écriture, chez Christian Dotremont, prend visiblement sa source dans le courage de faire face à ce qui menace en profondeur sa propre vie ; soit « l'expérience du vide, apprendre la mort sans renoncer pour autant à vivre » afin de « concilier, dans l'intensité, le malheur et l'heur »¹⁶⁰. La difficulté de créer, liée entre autres à l'implication importante du corps dans les logotextes, implique un acte performatif de consentement à sa condition, nécessaire pour rendre l'œuvre possible¹⁶¹. Il s'agit d'un acte inhérent à un débat affectif intérieur, au sein duquel se met en jeu le désir de vivre. Car, s'il arrive au poète « de s'ébrouer de joie », tout autant lui arrive-t-il de « songer au suicide »¹⁶², selon un double mouvement qui l'habite fréquemment :

Pensé au suicide, une fois de plus, d'une manière directe, en m'emportant à cause des difficultés de trouver du poison et en me justifiant par les ignominies du monde où l'on m'a fait surgir et d'où je pourrais surgir. [...] Je me souviens avoir dit à Bourgoignie que j'étais parfois épouvanté par ceci que, si je voulais me tuer, plus aucune de mes facultés ne se dresserait contre mon projet.¹⁶³

Cela se donne à lire concrètement à travers son projet de tracer de diverses façons les mots « oui », « non » et « peut-être », qui matérialisent l'ambivalence de son rapport à l'existence : « entre le "oui" et le "non" [comme] [...] entre la mort et la vie »¹⁶⁴. En ce sens, l'interrogation du « parmi »¹⁶⁵ dans son œuvre renvoie à la question de rester ou non parmi les vivants : « puisque nous boîtons de vivre / puisque notre fête c'est d'être partout / dans notre élément mais un peu plus ou moins / bafouillons puisque la vie bafouille »¹⁶⁶.

¹⁵⁷ « Logbookletter », logogramme publié en une plaquette de 28 pages, 14,8×21 cm, *ibid.*, p. 531.

¹⁵⁸ Christian BRIEND, « Histoire du log », *art. cit.*, p. 12.

¹⁵⁹ Ana GONZÁLEZ-SALVADOR, « D'autres mo(n)ts. Logogrammes », *art. cit.*, pp. 144-145.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 142.

¹⁶¹ Comme l'énonce Roland Barthes, « [s]i je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain) », Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, collection « Tel Quel », p. 11.

¹⁶² Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁶³ Citation de Christian Dotremont reprise dans Françoise LALANDE, *idem*.

¹⁶⁴ Georges A. BERTRAND, *Dotremont, un Lapon en Orient*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶⁵ Cf. *supra*, pp. 181-184.

¹⁶⁶ « Qu'il nous arrive de bafouiller », logogramme, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 467. On peut noter que la sensibilité de Christian Dotremont au sujet de la mort lui fait rejoindre les intuitions de Michel Henry : « [s]i suicide est un mot mal fait [...], c'est parce que

De façon éclairante, la phénoménologie de Michel Henry invite à penser que vivre ne va pas de soi, dès lors que la Vie ne cesse de venir en soi, sans déliaison possible, surtout lorsqu'elle s'insupporte et qu'elle implique l'impuissance radicale du sujet à l'égard de l'épreuve de sa condition incarnée¹⁶⁷. Raphaël Gély souligne de ce point de vue la violence inhérente à « l'attachement à soi de la vie subjective », telle qu'elle implique « l'identité vivante d'un pâtre violenté par son propre surgissement et d'un pâtre se liant à soi, s'affectant de soi »¹⁶⁸. Cette perspective rappelle l'ambiguïté étymologique du mot « expérience »¹⁶⁹, laquelle évoque le risque qu'encourt le sujet à vivre, s'il est vrai qu'il peut être conduit à tenter l'impossible pour se dissocier de son vécu générant un mal-être. En ce qui concerne la création littéraire, cela renforce les propos de Jérôme Thélot pour qui :

Les difficultés du poète ne sont pas historiques : elles sont enracinées dans l'invisibilité de l'âme, qu'il faut faire passer *au visible* et *dans le visible*, elles témoignent de ce que les besoins de l'âme ne sont pas du monde, et qu'il faut pourtant les exprimer dans la langue du monde.¹⁷⁰

En regard de la vulnérabilité du désir de vivre qui détermine la condition humaine¹⁷¹, on mesure l'importance de l'acte d'« adhésion »¹⁷² de l'individu à la Vie. Non nécessairement conscientisé, ce mouvement intérieur correspond à une disposition de la personne à l'égard de son existence, de façon à investir pleinement ses actes comme autant d'actes au sens fort du terme ; c'est-à-dire des façons de consentir à être ce vivant que la Vie intime d'être. L'enjeu concerne l'accès à une plénitude existentielle, car sans cela :

Dans ce vécu souffrant, je suis bien entendu en train de me vivre, mais j'éloigne en même temps ce vécu de moi-même, je l'éloigne au sens où je ne le vis pas comment [*sic*] un vécu au sein duquel ma propre vie naît à son désir d'être la vie qu'elle est. J'adhère à ce pâtre de moi-même faute de quoi je ne m'y éprouverais pas, mais je n'y adhère pas pleinement, pas au point de m'y auto-affecter pleinement [...].¹⁷³

Spécifiquement, Paul Aron formule l'hypothèse que l'issue pour Christian Dotremont réside dans l'acceptation de son identité comme « sujet troué », c'est-à-dire « dans l'ouverture de soi à ce qui blesse »¹⁷⁴. À cet égard, l'œuvre du poète plasticien – en particulier ses logoglyphes et ses logoneiges tracés en Laponie – manifeste un acte fort d'adhésion à son existence. L'auteur paraît en effet conscient de l'implication de soi dans le rapport au désir de vivre : « [j]e serre le bracelet de seule chair de tes poignets / Avec la force de mon cœur et je serre la vie / pour ne plus jamais la perdre pour la perdre seulement / Quand je pourrai gagner la mort »¹⁷⁵. Car c'est grâce au

personne n'est tué, mais la vie. Et non l'existence », *Note sur les coïncidences. Précédée de variations précises sur quelques moyens d'échapper à l'existence et suivie de quelques autres notes*, p. 26.

¹⁶⁷ Cela explique l'idée d'un « souffrir primitif » inhérent aux sensations ; voir Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., pp. 186-187.

¹⁶⁸ Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », art. cit., p. 92.

¹⁶⁹ « *Expérience* vient du latin *experiri*, éprouver. Le radical est *periri*, que l'on retrouve dans *periculum*, péril, danger. [...] L'idée d'expérience comme traversée se sépare mal, au niveau étymologique et sémantique, de celle de risque. L'*expérience* est au départ, et fondamentalement sans doute, une mise en danger », Roger MUNIER, « Réponse à une enquête sur l'expérience », in *Mise en page*, n°1, 1972, cité dans Philippe LACQUE-LABARTHE, *La poésie comme expérience* [1986], Paris, Christian Bourgeois, 1997, collection « Détroits », pp. 30-31.

¹⁷⁰ Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, op. cit., p. 56.

¹⁷¹ Cf. les analyses développées à la fin de la première partie, pp. 135-138.

¹⁷² Le terme est emprunté à Michel Henry dans son ouvrage : *Généalogie de la psychanalyse. Le commencement perdu*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, collection « Épiméthée », p. 209.

¹⁷³ Raphaël GÉLY, « Souffrance et attention à la vie : éléments pour une phénoménologie radicale du soin », in *Bulletin d'analyse phénoménologique*, volume 5, 2009, <http://pupups.ulg.ac.be/bap.htm>, consulté le 12 juillet 2012, p. 16.

¹⁷⁴ Paul ARON, « Changer la crise », art. cit., p. 125.

¹⁷⁵ « La chambre est toute noire », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 93.

consentement au « pâtir » que s'ouvrent des possibles à l'avant de soi : « [l]a vie semblait infinie de manques, de choses, de personnes, d'idées, d'impulsions et donc de possibilités », lors même que le sujet lyrique avoue : « [l]e matin, je n'étais pas heureux. Vers midi non plus [...]. Le soir non plus »¹⁷⁶. Yves Bonnefoy met pour sa part en avant à propos du travail de Dotremont que :

[...] l'adhésion à l'élémentaire ne peut approfondir la conscience de soi si elle a lieu seulement dans la perception sensorielle et quelques moments heureux. Il lui faut affronter dans la destinée personnelle la finitude et ses exigences, sinon ce n'est qu'utopie encore [...].¹⁷⁷

Sur fond de ces éléments, on peut lire le logogramme « [p]leure mais fonce »¹⁷⁸ comme la formulation d'une devise personnelle que l'écrivain belge fait profondément sienne.

Plus encore, si l'on s'accorde sur le fait que, selon Michel Henry, chaque besoin se révèle fondamentalement besoin de culture¹⁷⁹, il apparaît que le langage joue un rôle essentiel dans le procès d'adhésion de l'auteur à son existence. Chaque poème se trouve investi d'un pouvoir performatif d'adhésion à soi, s'il est vrai que chacun des vécus du poète peut en appeler « à un certain rapport au langage pour adhérer pleinement à l'épreuve de vie qu'il est »¹⁸⁰. Ce pouvoir du langage provient du fait que c'est « la vie radicalement singulière d'un soi qui est présente dans cette parole [...], dans ce qui en fait un acte dont il faut répondre »¹⁸¹. Aussi peut-on considérer le rapport entre l'intériorité et le langage comme un échange dialogique au sens où, comme le formule Raphaël Gély, « [il] n'y a pas de soi qui ne soit pas donné à lui-même comme réponse à l'appel de la vie, comme réponse générée dans et par la performativité de l'appel »¹⁸² de la Vie, laquelle intime « tu seras ce vivant » :

Dans la perspective d'une phénoménologie radicale des actes de langage, c'est dire que le moindre acte de langage, avant même d'être adresse à l'autre et aux autres, est adresse à [...] cet Autre inépuisable, à cette originaire adhésion à soi de la vie qui inscrit en chacun [...] l'impossibilité de ne pas être soi [...].¹⁸³

L'œuvre dotremontienne témoigne ainsi, à l'encontre des propos de Malraux, que l'art n'est pas peu de chose en face de la douleur¹⁸⁴. Écrire s'avère au contraire le moyen pour l'écrivain de « rester en vie, de ne pas mourir ; sa main, son corps dansent pour écrire cette danse »¹⁸⁵ ; si bien que dans les logogrammes, selon la

¹⁷⁶ « C'était une journée ordinaire », logogramme, 90×66 cm, *ibid.*, pp. 497-498.

¹⁷⁷ Yves BONNEFOY, *Portraits aux trois crayons*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷⁸ Logogramme daté de 1963, repris dans Michel BUTOR et Michel SICARD, *Dotremont et ses écritures. Entretiens sur les logogrammes par Michel Butor et Michel Sicard*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1978, collection « Écrivure », s. p. Il fait par ailleurs écho à sa volonté de n'« [é]crire une seule fois, mais de toutes nos forces », cité dans Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, *loc. cit.*, p. 34.

¹⁷⁹ « Car c'est là ce qui fait de lui un besoin, très exactement ce qui le prédispose à la culture : le fait de n'être pas seulement le besoin de quelque chose dont il serait en lui-même dépourvu, un simple manque, mais le besoin de soi. En celui-ci réside le durable de tout besoin et ce qui le détermine comme besoin de culture : son parvenir en soi-même dans l'accroissement de soi de la subjectivité absolue de la vie », Michel HENRY, *La barbarie*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁸⁰ Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », *art. cit.*, p. 94. Cela éclaire pour une part pourquoi Dotremont fumait cigarette sur cigarette en fin de vie, alors qu'il était condamné par ses poumons.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁸² *Ibid.*, p. 105.

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ « L'art est peu de chose en face de la douleur et, malheureusement, aucun tableau ne tient en face des taches de sang », André MALRAUX, *L'espérance*, Paris, Gallimard, 1937, p. 277.

¹⁸⁵ Georges A. BERTRAND, *Dotremont, un Lapon en Orient*, *op. cit.*, p. 107.

formule de Frédéric De Baal, « [p]ar la rapidité fulgurante et l'ardeur impétueuse, une subjectivité en fusion se régénère à chaque trait »¹⁸⁶.

En outre, c'est parce que Christian Dotremont confère à l'acte scripturaire une puissance performative de consentement qu'il lui est donné de jouir indéfiniment dans la création littéraire – tout autant que, par extension, dans d'autres actes. Car la venue en soi de la Vie, dans la singularité de son épreuve, désire identiquement son incessant retour, au point qu'il est « impossible pour la phénoménologie radicale de dissocier la singularité radicale de l'acte [...] et son itérabilité »¹⁸⁷. L'acte d'adhésion implique la possibilité d'inventer de façon inépuisable de nouvelles épreuves affectives, s'il est vrai, comme le montre Raphaël Gély, qu'il existe un lien, fondé sur la vulnérabilité du désir de vivre, « entre l'épreuve que l'individu fait d'être tout à la fois absolument intérieur à son acte de langage et [...] la puissance même de renouvellement de son pouvoir de parler »¹⁸⁸. Comme l'énonce le poète lui-même, « [l]e possible se laisse réduire, mais non sa puissance »¹⁸⁹. Cela se manifeste tant à travers la multiplicité des expérimentations poétiques et des matériaux utilisés qu'à travers le plaisir de la répétition. Michel Sicard souligne à ce sujet que :

[...] il s'y complaît comme dans une eau de jouvence. Loin de faire dépérir le sujet, par éloignement échoïque, la répétition lui permet de rebondir. Il en fera toujours, des répétitions, nombreuses, têtues, acharnées, jusqu'à la saturation et l'emphase [...].¹⁹⁰

On comprend dès lors que les logogrammes représentent autant d'expressions de « la pulsion de vie qui s'étale, visible, sur la page »¹⁹¹.

C'est dans ce contexte d'affectation de soi que Christian Dotremont rejoint, à son insu, la dimension spirituelle de la pratique martiale. En effet, dès lors qu'il structure son quotidien par l'instauration d'une ritualité stricte conditionnant la régularité de son travail lorsqu'il décide d'habiter la pension *Pluie de roses*¹⁹², il rejoint la dimension structurelle observable dans la pratique, également ritualisée, des arts martiaux. Or, le sens profond de la réitération ritualisée des techniques guerrières est lié au fait qu'elles impliquent autant d'actes d'adhésion des pratiquants à leur condition incarnée – d'autant plus que leur enseignement exige le dépassement de soi. Selon l'analyse des *budo* de Patrick Baudry :

Une forme gestuelle inchangeable permet de mettre en scène un mouvement chaque fois différent. Ce n'est pas le pratiquant d'art martial qui se répète. Autre chose se répète dans un mouvement qui ne peut jamais être copié.¹⁹³

¹⁸⁶ Frédéric DE BAAL, « Préface », in Pieter DE REUSE, *Christian Dotremont. Traces de logogus*, op. cit., p. 9.

¹⁸⁷ Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », art. cit., p. 101.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁸⁹ *Note sur les coïncidences. Précédée de variations précises sur quelques moyens d'échapper à l'existence et suivie de quelques autres notes*, p. 36.

¹⁹⁰ Michel SICARD, « Dotremont, poète de l'écriture », art. cit., p. 44.

¹⁹¹ François CHENET, « "D'un bout de paysage lapon". À propos de *Commencements lapons* de Christian Dotremont », art. cit., p. 196.

¹⁹² Voir la description de Françoise Lalande dans son ouvrage : *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, op. cit., p. 341.

¹⁹³ Patrick BAUDRY, « La ritualité dans les arts martiaux », in Claude RIVIÈRE (sous la direction de), *Cahiers internationaux de sociologie*, volume XCII : *Nos rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 156.

En regard de leur impact initiatique existentiel respectif, l'art poétique de Dotremont et l'apprentissage des techniques martiales correspondent tous deux à des gestes rituels accomplis, pour une part essentielle, dans le but d'honorer la venue de la Vie en soi.

Dès lors, la ritualité chez Dotremont, comme chez l'adepte d'arts martiaux, révèle qu'elle est davantage qu'un langage réactualisé selon les formes d'expression : elle *signifie* au cœur de sa structure, si bien que son *faire* se révèle un *dire* singulier. Si l'on fait droit à la vulnérabilité du désir de vivre, la ritualité inscrite tant au cœur de la création poétique que de la répétition des mouvements corporels se conçoit comme un véritable *langage de l'adhésion*. Bien que l'écriture ou la pratique martiale s'effectuent dans un temps et un espace hors de l'ordinaire, ces pratiques visent ainsi non tant à fuir le quotidien qu'à réinscrire la personne au cœur de la Vie, et identifient le caractère « hétérotypique »¹⁹⁴ du rite au pouvoir d'enrichir l'être-au-monde.

3) Sur fond de silence et d'immobilité

On mesure l'importance de la création poétique dans l'épreuve que Christian Dotremont fait de la vulnérabilité et de la puissance de son désir de « pâtir ». Alors que Michel Henry met en avant l'hétérogénéité du langage à l'égard du lien entre l'individu et ses expériences affectives – soit l'impuissance des mots à développer la connaissance de la Vie¹⁹⁵ –, son approche phénoménologique offre cependant des ressources clefs pour développer la dimension pragmatique des énoncés, en tant qu'actes dans lequel se met en jeu l'existence de l'être. De la sorte, on est amené à éclairer la façon dont le poète investit l'écriture et fait usage de sa langue, en ce qu'elle s'avère pleinement susceptible d'affaiblir ou d'accroître son adhésion à la Vie – tant sa capacité à endurer sa maladie qu'à augmenter le champ du possible. Selon les termes de Raphaël Gély :

[...] toute approche seulement représentationnaliste de la performativité de l'acte de langage occulte le rapport de ce dernier à l'affectivité radicale de la vie, c'est-à-dire à cette souffrance de vivre qui, au cœur même du moindre vécu, ne cesse de se transformer et d'avoir à se transformer en joie d'éprouver.¹⁹⁶

Afin d'éclairer ce qui, dans la création, offre de renouveler l'adhésion de l'écrivain à sa condition, il s'agit en particulier d'analyser les spécificités de son geste en amont du texte achevé. On peut faire l'hypothèse que la singularité de sa démarche détermine le pouvoir des poèmes à se nouer à l'intrigue de son existence.

L'esthétique logographique révèle indirectement, de façon privilégiée, la manière dont Dotremont habite le geste créateur. Cette « poétique du blanc »¹⁹⁷ élabore une « structure d'horizon » qui évoque de façon elliptique la présence charnelle du scripteur. Ce rapport à l'indicible associe le blanc à la profération d'un silence qui fait

¹⁹⁴ Louis-Marie CHAUVET, « Le rite et l'éthique : une tension féconde », in René DERVISCH et Charles PERROT (sous la direction de), *Le rite, sources et ressources*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1995, pp. 137-155.

¹⁹⁵ « C'est le propre de tout langage se rapportant à un référent extérieur de ne pouvoir conférer à celui-ci une réalité autre qu'illusoire. Mais ce n'est pas non plus le langage en tant que tel qui manifeste cette impuissance, c'est l'apparaître auquel il emprunte sa capacité de faire voir qui déréalise dans le principe toute réalité se montrant en lui. C'est parce que celle-ci se trouve jetée hors de soi dans le procès même par lequel elle devient invisible que, mise hors de soi de cette façon, elle se trouve proprement vidée de sa substance, réduite à une pellicule sans épaisseur, sans profondeur, sans consistance », Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., p. 65. « D'accès à la vie, il n'en est aucun qui prenne son départ hors de la vie, dans le « hors de soi », qui doive à ce hors de soi de pouvoir se diriger vers elle et de la rencontrer », *ibid.*, pp. 122-123.

¹⁹⁶ Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectivité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », *art. cit.*, p. 89.

¹⁹⁷ Cf. *supra*, pp. 165-169.

retentir les signes – l’illisibilité s’assimilant à l’inaudible de la parole. Comme Michel Collot le montre dans son analyse de la poésie contemporaine, le « référent ultime du poème ne se laisse pas dire : son horizon ultime, c’est le *silence* »¹⁹⁸. Cela correspond, entre autres, à l’« ineffable » qu’explorent les traditions artistique et littéraire extrême-orientales, inspirées en particulier par le bouddhisme¹⁹⁹, et que les maîtres désignent par l’expression « hors de la parole »²⁰⁰. À l’encontre de la sensibilité occidentale qui tend à adopter « une compréhension *purement négative* » du silence, en tant que « *pure absence* (de mots, de sons, de bruits) qui [...] demande à être remplie », l’Asie en fait le moyen d’une « ouverture aux humains du rapport avec l’être »²⁰¹.

Dès lors que le silence représente un « indicible en tant que *possibilité silencieuse* du dicible »²⁰², il renvoie plus originairement au procès d’adhésion à soi de la Vie *pathétique* comme « parole silencieuse »²⁰³ selon l’expression de Michel Henry. Il émerge alors une circularité vertigineuse, en ce sens que cette « parole silencieuse » de la Vie, qui au cœur de chaque vécu le joint à lui-même, en appelle au langage tout en constituant sa condition de possibilité première. Aussi le silence exprime-t-il, dans l’œuvre de Dotremont, la retenue en soi de l’acte de profération de la parole poétique, à travers laquelle s’accroît l’évidence *pathétique* de l’étreinte de la Vie.

Le silence inscrit au sein des logogrammes est également le signe d’une disposition gestuelle du logographe, laquelle joue un rôle décisif sur le plan de l’épreuve de soi. Si l’on peut assimiler le silence à la retenue de la parole en soi, de la même façon le blanc désigne aussi l’immobilité qui précède le mouvement de tracer. Celle-ci représente une étape clef de la création logographique, ainsi que le décrit Max Loreau :

Il se place à froid devant la feuille blanche, puis laisse passer le temps. Tout est dans une espèce de somnolence flottante, ou d’absence vague – la pièce, les murs, le plafond en pente, la table, le bol d’encre, le pinceau, le papier et cet être vouté qui ne regarde nulle part. Dans l’attente d’un désir brutal faisant bondir le bras.²⁰⁴

Si le silence constitue la condition de possibilité de la parole – comme le fond sur lequel elle émerge –, tout autant la création logographique s’assimile à un art du mouvement parce que s’y articulent « de façon spécifique l’immobilité au corps et sa mobilité »²⁰⁵.

D’un point de vue extérieur, le poète plasticien se place devant la feuille dans une immobilité tendue, de façon à ce que se potentialisent et se réalisent virtuellement ses gestes. Dès lors, l’espace qui l’entoure n’est plus

¹⁹⁸ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d’horizon*, op. cit., p. 184.

¹⁹⁹ « On sait que le Bouddha montre et enseigne la valeur de *vérité* du silence, dont l’expérience se révèle ainsi être religieuse en même temps qu’esthétique (au double sens, perceptif et artistique, de ce mot) », Mauro CARBONE, « Silence, silences », in Valentina TIRLONI et Jean-Jacques WUNENBURGER (sous la direction de), *Esthétiques de l’espace. Occident et Orient*, op. cit., p. 185.

²⁰⁰ François CHENG, *L’écriture poétique chinoise. Suivi d’une anthologie des poèmes des Tang*, op. cit., p. 232.

²⁰¹ Mauro CARBONE, « Silence, silences », art. cit., pp. 185-186. Voir également : Bernard P. DAUENHAUER, *Silence. The Phenomenon and its Ontological Significance. Studies in phenomenology and existential philosophy*, Bloomington, Presses universitaires d’Indiana, 1980 ; Karlfried Graf DÜCKHEIM, *Le Japon et la culture du silence* [1949], Paris, Le Courrier du Livre, 1992, collection « Bouddhisme ».

²⁰² *Ibid.*, p. 191. Sarah Rocheville met également en avant la « solidarité du couple langage et silence » et ainsi « la portée du silence appréhendée non plus cette fois comme le contraire du langage [...], mais comme *ce qui accompagne* l’écriture », Sarah ROCHEVILLE, « L’art de se taire : exercice d’écoute dans une chambre d’enfants », in Marie-Pascale HUGLO, Serge CARDINAL et Sarah ROCHEVILLE (textes réunis par), *La Revue des Sciences Humaines*, n°288 : *Les espaces de la voix*, op. cit., p. 59.

²⁰³ Voir Michel HENRY, *Paroles du Christ*, Paris, Seuil, 2002.

²⁰⁴ Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, op. cit., p. 44.

²⁰⁵ Raphaël GÉLY, *Les usages de la perception. Réflexions merleau-pontiennes*, Louvain-la-Neuve – Leuven, Éditions de l’Institut Supérieur de Philosophie de Louvain-la-Neuve – Éditions Peeters, 2005, collection « Bibliothèque philosophique de Louvain », p. 136.

un espace neutre ; il se trouve d'emblée « investi d'un mouvement virtuellement réalisé »²⁰⁶ qui le polarise. Cette perspective s'applique en particulier à ce qui se joue dans les arts martiaux, au sens où, en combat, l'adepte met son corps dans une attitude aussi neutre que possible qui, toutefois, sur un plan qui « échappe de façon radicale aux seules lois de la théorie de la forme », se trouve travaillée « par des lignes de forces qui sont au maximum de leur tension »²⁰⁷. De cette manière, le combattant exerce une intense pression sur la sensibilité de son adversaire de façon à faire apparaître son corps « dans la mise en charge de son espace même », et le place déjà en contact avec ses mouvements possibles, « virtuellement agissants »²⁰⁸ – ce qui se trouve au fondement du travail de l'intention dans les *budo*, comme pouvoir d'agir sur autrui sans nécessairement porter véritablement de geste. D'un point de vue intérieur, la potentialisation apparente des mouvements calligraphiques ou martiaux renvoie à l'accroissement vertigineux de l'épreuve du pouvoir bouger sur l'affectivité du sujet. L'immobilité qui conditionne le mouvement est le lieu d'une retenue en soi de l'épreuve du « je peux » originel que décrit Michel Henry²⁰⁹, de façon à éprouver intensément les pouvoirs du corps.

L'investissement du silence et de l'immobilité, comme moyens de *potentialisation* du geste, assimile l'écriture logographique à une voie initiatique d'immédiation à soi – en écho à la difficulté d'atteindre sa perfection immédiate²¹⁰. Comme l'exprime de façon programmatique le poème « On imagine toujours l'avenir », « [n]e devrions-nous pas aussi, dans une certaine mesure, dans une certaine démesure, imaginer le présent ? »²¹¹. Autrement dit, ne devrions-nous pas avoir de l'imagination aussi dans la réalisation du présent ? »²¹¹. Cette immédiation à soi offre au sujet de vivre pleinement la performativité de ses actes de langage, s'il est vrai que « c'est dans l'épreuve qu'il fait d'être indissociablement lié au sens que revêtent ses paroles [...] que l'individu réalise tel ou tel acte de langage »²¹². Ainsi, la puissance performative des logogrammes réside dans ce que, par l'invention d'un tracé et l'élaboration simultanée d'un énoncé, leur « matière-émotion » pluridimensionnelle engage tant le corps que l'intellect, et lie intrinsèquement le poète à la profération de ses paroles. Pour certains logogrammes, ce rapport doublement *auto-affectif* à l'écriture se trouve intensifié par l'inscription du scripteur sous la figure de « Logogus »²¹³, de façon à poser l'auteur en garant de l'énonciation poétique.

L'importance de l'immédiation à soi se mesure en regard du fait qu'il s'y joue l'intensification radicale du lien de la personne à la Vie, laquelle tend à déboucher sur la plénitude d'éprouver les tonalités *pathétiques* de l'être-au-monde :

L'expérience du travail comme retour à soi de la solitude essentielle, est celle de l'intensification de la vie par elle-même, de l'aggravation de l'affectivité et de l'exaltation émotionnelle en lesquelles s'accroît la réalité de l'individu, s'auto-développe son sentiment de vivre, « sans mourir ».²¹⁴

Elle signifie en premier lieu l'adhésion complète à sa condition incarnée, de façon à vivre la création sur le mode d'une parfaite coïncidence à soi. D'autre part, elle offre d'expérimenter la rédaction dans toute sa charge

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 184.

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., p. 248.

²¹⁰ Cf. *supra*, pp. 206-211.

²¹¹ « On imagine toujours l'avenir », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 469.

²¹² Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectivité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », *art. cit.*, p. 96.

²¹³ « Alors qu'il vaque à sa vie quotidienne, dans sa chambre, Logogus a la brusque envie de faire un logogramme brusquement », « Logostory », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 478.

²¹⁴ Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, op. cit., p. 110.

émotionnelle, en tant que dans le passage des affects non verbaux à la matière textuelle se joue de façon privilégiée l'intensification de l'être-au-monde. Cela est dû à la « résistance » de l'un à l'autre que l'écrivain est voué à éprouver puissamment, de façon à stimuler son pouvoir de générer des possibles textuels, dès lors que sa démarche lui fait prendre conscience de la singularité radicale de ses émotions et du risque de l'effacer sous la généralité des mots. On comprend ainsi que :

Travailler, c'est s'engendrer, de telle sorte que plus l'endurance est intense (plus elle exige d'efforts, plus le matériau de la langue résiste à sa musicalisation, plus les affects s'y révèlent hétérogènes aux mots que pourtant ils exigent), et plus les tonalités qu'elle déploie s'intensifient elles aussi, et se fécondent.²¹⁵

En retour, si le poète parvient, même provisoirement, à un texte achevé, la « folie dans la langue » qu'il atteint par l'art de passer « *aux* mots et *dans* les mots le *pathos* » peut déboucher sur l'expérience d'une « parousie de l'être » ; soit « une montée en puissance de la vitalité de celui qui [écrit], une augmentation par elle-même de sa vitalité »²¹⁶. Cela est, en outre, exacerbé par l'irruption de la « catastrophe », en tant que son épreuve contribue, selon Ana González-Salvador, « à intensifier l'expérience du geste, l'expérience du corps » et se traduira par un mouvement de radicalisation : « radicaliser Cobra, radicaliser Gloria, radicaliser l'écriture »²¹⁷. Ces éléments éclairent la raison pour laquelle se retrouver « de par le blanc du papier devenant la vie, actualisant l'absolu, au sein d'un rapport à soi enfin ouvert jusqu'au fond » influence l'existence de Christian Dotremont de façon à le « délivrer de l'angoisse, pour [le] guérir »²¹⁸.

À la suite de l'analyse de Michel Rémy à partir de la pensée de Heidegger, il apparaît que le trait, en tant que « chemin qui met tout en chemin », dans les logogrammes, « ne nous entraîne pas forcément *vers*, mais nous installe *dans* »²¹⁹ :

Le trait que l'on croit être une futuration ne nous montre-t-il pas un espace *ici et maintenant*, un espace qu'il nous revient de dévoiler, non pas un ailleurs en une sorte de démarche téléologique, mais un dedans qu'il est nécessaire de déployer, un espace intérieur qui est toujours déjà nôtre ?²²⁰

En ce sens, l'écriture de Dotremont s'avère dynamisée par le pouvoir de transmuier une certaine souffrance existentielle en jouissance : « partout fêtant le peu / jusqu'à tout à prendre d'un regard d'une brassée / jusqu'à rien de regards infinis à tisser / [...] partout partant fêter d'être / un peu moi-même »²²¹. Elle se fait ainsi « un art de vivre aux confins de soi-même »²²². C'est dans cet esprit que la création poétique peut imaginairement s'identifier à une « Voie » à l'image des arts traditionnels chinois et japonais. Identiquement à leur approche de la calligraphie selon laquelle « le trait était l'homme même », tracer les logogrammes se révèle une « manière authentique d'être »²²³. Aussi l'intuition d'un « bonheur du corps latent dans les signes de l'écriture » conduit-elle

²¹⁵ *Ibid.*, p. 58.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 72.

²¹⁷ Ana GONZÁLEZ-SALVADOR, « D'autres mo(n)ts. Logogrammes », *art. cit.*, p. 142.

²¹⁸ Yves BONNEFOY, « Préface », *art. cit.*, p. 44.

²¹⁹ Michel REMY, « Seul, le trait monstrueux montre... Problématique du trait surréaliste », in Béatrice BONHOMME, Micéala SYMINGTON et Sylvie BALLESTRA-PUECH (textes réunis et présentés par), *Le trait*, volume 1 : *De la lettre à la figure*, *op. cit.*, p. 314.

²²⁰ *Idem.*

²²¹ « L'tation exa tumulte. Et différents poèmes », in *Œuvres poétiques complètes*, pp. 449-450.

²²² François CHENET, « "D'un bout de paysage lapon". À propos de *Commencements lapons* de Christian Dotremont », *art. cit.*, p. 190.

²²³ François CHENG, *Chu Ta : le génie du trait*, *op. cit.*, p. 6. « C'est à la fin de l'époque Han que naît l'idée de la calligraphie en tant que

Dotremont, comme au *shodo* (« Voie de la calligraphie ») ou dans les *budo*, à la « plus haute conscience métaphysique » et à la « plus grande force morale »²²⁴.

III Puissance transitoire du langage

Dès lors que la création logographique se pratique sur fond de silence et d'immobilité, de façon à vivre une intensification positive de l'être-au-monde, elle tend à développer au profit du poète l'exploration intime de son intériorité. Comme le montre Michel Draguet, Christian Dotremont ne cherche plus « dans l'objet la confirmation de son image, mais bien une image qui ouvrira la voie à une connaissance de soi plus profonde »²²⁵. La question se pose alors de savoir si l'œuvre a tendance à se replier sur elle-même, close de façon égotique sur un travail personnel dans lequel se met en jeu l'énigme de l'adhésion de l'écrivain à sa propre existence. Or, Marc Quaghebeur pose significativement que :

Cette voix blessée qui refuse la pose du pathétique est en effet entrée, par la grâce de la béance tuberculeuse, dans une très grande intériorité qui ne saurait toutefois survivre qu'en assumant aussi l'extériorité. [...] Lui qui avoue l'envie de rompre le silence comme du pain, [...] reconnaît ainsi son rapport privilégié au flux vital qui est en deçà des mots mais confesse dans le même temps [...] : « il m'est arrivé d'écrire ». ²²⁶

La voie spirituelle qu'ouvre la création logographique met en évidence qu'elle est davantage qu'un témoignage de soi menacé de solipsisme. L'exploration de la lyrique amoureuse²²⁷ range le travail du poète parmi les œuvres contemporaines qui se caractérisent par le « désir de prendre racine dans le corps de l'autre » et par la « tension pour saisir l'illimité insaisissable de l'intercorporéité »²²⁸. Aussi le passage à publication signifie-t-il que les poèmes reposent, de façon prioritaire, sur un échange espéré avec la figure du lecteur – malgré l'écart spatio-temporel qu'impose le *medium* littéraire.

Cela conduit entre autres à analyser l'entreprise de Dotremont selon la perspective d'une puissance « transitoire » inhérente à l'œuvre, laquelle, dans la culture extrême-orientale, permet de relier véritablement l'écrivain et le lecteur. Comme l'explicite François Jullien :

Les mots du poème, en tant qu'inscription du sens, ne représentent que le moment, transitoire, de son actualisation manifeste, entre cet en-deçà des mots que constitue la motivation de la conscience poétique, toujours relativement indéterminée, et le prolongement infini du poème au-delà d'eux, ou plutôt après eux, par déploiement au sein de la conscience lectrice [...]. ²²⁹

discipline artistique, expression non seulement du talent de l'auteur, mais aussi de son âme même », Alexandra WETZEL, *La Chine ancienne. De la fondation de l'Empire à la dynastie Ming*, traduit de l'italien par Todaro TRADITO, Paris, Éditions Hazan, 2007, « Guide des Arts », p. 102.

²²⁴ Yves BONNEFOY, « Préface », *art. cit.*, p. 37. Significativement, Yves Bonnefoy associe aux logogrammes une fonction « pratique autant que spirituelle » qui les assimile à un « véritable yoga de l'écriture » (*ibid.*, p. 44), ce qui renforce la proximité de ces iconotextes avec la pratique de l'Aïkido, dès lors que cet art ouvre au dépassement des enjeux purement martiaux pour explorer une forme de spiritualité.

²²⁵ Michel DRAGUET, « Cobra : traces et instants. Esquisses d'une chronologie », *art. cit.*, p. 88.

²²⁶ Marc QUAGHEBEUR, « Dotremont ou la perspective du parmi », *art. cit.*, p. 16.

²²⁷ Cf. *supra*, pp. 190-194.

²²⁸ Jeanne-Marie BAUDE, « Corps et spiritualité dans la poésie moderne », *art. cit.*, pp. 190-191.

²²⁹ François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle*, *op. cit.*, p. 760.

Si l'acte de la création se conçoit comme pouvoir *auto-affectif* agissant sur l'intériorité, il est essentiel d'envisager par corollaire la puissance *pathétique* des actes de langage à l'égard d'autrui. Il s'agit en particulier de considérer que ces deux aspects ne constituent pas des phénomènes hétérogènes l'un à l'autre, ce que soulignent tant la philosophie de Michel Henry que la pensée extrême-orientale. La création se définit en ce sens moins comme la production d'un objet que comme le pouvoir de générer des affects, dont l'intensité dépend du fait que Dotremont met le poids de son existence dans son énonciation. Par conséquent, le potentiel d'affectation des mots sur le scripteur se fait l'indice, en retour, de leur potentiel d'affectation sur le sujet de réception.

1) Esthétique de l'échange

À la suite des travaux de Wolfgang Iser, le lieu de l'œuvre littéraire s'avère aussi « celui où se rencontrent le texte et le lecteur ». Cela induit le fait que la dimension esthétique d'un texte dépend fondamentalement de sa « concrétisation », c'est-à-dire « des conditions dans lesquelles le lecteur l'actualise »²³⁰. L'œuvre se fonde sur une structure d'échanges, établis dans l'imaginaire, entre l'auteur et le lecteur. Comme le développe Michel Lisse à partir de la pensée de Jacques Derrida, « il faut mettre du sien dans le texte lu, il faut ajouter, afin de ne pas rester dans la simple paraphrase » ; si bien que chacun « lit, pense, agit, écrit avec ses fantômes, même quand il s'en prend aux fantômes de l'autre »²³¹. Aussi le contenu d'un texte est-il voué à échapper à son énonciataire, réapproprié nécessairement par celui qui le lit.

Cela posé, certaines œuvres programment de façon plus ou moins efficace l'échange qui peut s'opérer avec le sujet de réception. Celle de Christian Dotremont, en particulier, tente d'optimiser à travers ses choix esthétiques la relation qui peut lier le lecteur au texte – en écho à la générosité qui le caractérise²³². En premier lieu, bien que la rédaction poétique se révèle en prise étroite avec son intériorité²³³, l'humour presque omniprésent²³⁴ induit une distanciation envers les éléments issus de son vécu personnel. De la sorte, l'écriture permet de témoigner véritablement de soi sans se piéger dans un monologue égocentré. Elle illustre pleinement les propos de Jean-Michel Maulpoix, pour qui le poète :

De ce moi inquiet et fiévreux qu'il est, [...] doit faire entendre l'inflexion la plus singulière et la plus anonyme afin qu'y comparaissent l'inquiétude et la fièvre de chacun. Il ne crée pas pour soi, ni pour la gloire, mais pour cette espèce d'attente et de précipitation qu'est la vie d'un homme.²³⁵

²³⁰ Wolfgang ISER, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne SZNYCER, Sprimont, Mardaga, 1997, collection « Philosophie et langage », p. 48.

²³¹ Michel LISSE, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, op. cit., p. 190.

²³² « [...] il y a un visage que son visage n'exprime pas, qu'aucune photo n'exprime parce qu'il les résume tous sans doute, c'est le visage de sa générosité, celui d'un don [...] qui va du logogramme à la carte postale en passant par une quelconque plaquette de ses poèmes parce qu'en nomade, en homme de la mobilité, il a choisi de vivre sur le mode éclaté de l'être et non de la façon linéaire et cumulative de l'avoir », Eddy DELVOLDER, « La chambre », in Pieter DE REUSE, *Christian Dotremont. Traces de logogus*, op. cit., pp. 136-137.

²³³ « Quelle autre forme pourrait-il [le poète] inventer, que celle de sa propre existence, en vérité toujours différée, toujours dispersée, quoique distribuée et organisée en un précieux réseau de signes ? », Jean-Michel MAULPOIX, « Création et contradiction », in Gilbert GADOFFRE, Robert ELLRODT et Jean-Michel MAULPOIX, *L'acte créateur*, op. cit., p. 20.

²³⁴ Cf. *supra*, pp. 150-154.

²³⁵ *Idem*.

La distance scénographique des poèmes à l'égard d'une écriture fondée sur l'épanchement du Moi aboutit à ce qu'Henri Meschonnic définit comme une « énonciation trans-historique, trans-idéologique », déterminée par un sujet lui-même défini comme « transpersonnel »²³⁶. Dans cette perspective, le travail de Dotremont aboutit à une esthétique de l'échange²³⁷, au sens où pour Philippe Lacoue-Labarthe :

[...] parler et nommer, à leur tour, sont un « laisser parler ». Parler à l'autre – être ou chose –, s'adresser à lui, c'est laisser advenir ce qui parle en lui ; et accepter cette parole, au cœur même du poème (dans « l'immédiateté et proximité à soi » du poème), comme le don de l'autre. Se disposer, extatiquement, à la « présence » de l'autre en soi : laisser s'ouvrir l'intimité [...].²³⁸

Ce travail au niveau de la langue se trouve amplifié par l'exploration du signifiant dans les logogrammes. Bien que leur résistance à la lisibilité implique *a priori* une potentialité d'obstacle à leur appropriation par le lecteur, c'est en vertu de ce principe que, paradoxalement, ils aboutissent à un échange d'autant plus riche. Leur beauté plastique stimule les projections imaginaires du lecteur, ce qui laisse le champ libre au poète plasticien pour puiser dans son expérience personnelle sans figer les possibles de son travail par l'actualisation d'un vécu trop singulier. En regard de l'analyse d'Olivier Ammour-Mayeur concernant les spécificités de l'art *zen*, l'appropriation libre des conventions scripturaires dans les logotextes – à l'image des tracés de l'enfance – les assimile à des ébauches « à partir de quoi naît sa dynamique intrinsèque permettant à l'œil de s'y glisser sans se sentir intrusif »²³⁹. C'est ce que formule de façon programmatique le logoneige « emprunte mes empreintes »²⁴⁰.

La convergence profonde qui émerge, sur le plan de la sensibilité, entre le paysage de l'art pictural extrême-oriental et le paysage lapon chez Dotremont²⁴¹, rend pertinent d'appliquer la tradition analytique de cette culture pour éclairer les ressorts de sa poétique. En particulier, l'approche chinoise de la création permet de rendre compte du processus que décrit Wolfgang Iser concernant le fait qu'à travers la lecture, le sujet de réception développe « les pensées d'une autre personne »²⁴² :

[...] il s'occupe en effet de quelque chose qui, jusqu'alors, ne se trouvait pas, sous cette forme du moins, dans l'horizon de son expérience. Il se produit dès lors chez le lecteur une espèce de division artificielle : il thématise quelque chose qu'il n'est pas.²⁴³

Au-delà du principe selon lequel ce n'est possible que parce que le lecteur « sort temporairement de ses dispositions individuelles »²⁴⁴, la question se pose de savoir comment l'œuvre peut en elle-même « transmigrer »²⁴⁵ dans sa vie.

²³⁶ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., pp. 86-87.

²³⁷ On peut transposer l'analyse de Michel Jarrety de l'œuvre d'Yves Bonnefoy à celle de Christian Dotremont, en ce que le poète belge n'abandonne pas tant sa création au lecteur qu'il « n'appelle à la réciprocité différée, certes, mais espérée, entre lecture et écriture », Michel JARRETY, « Sujet éthique, sujet lyrique », in Dominique RABATÉ (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, collection « Perspectives littéraires », p. 146.

²³⁸ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience*, op. cit., p. 95.

²³⁹ Olivier AMMOUR-MAYEUR, « Zen et art abstrait. Ce que le Japon a modifié dans le regard occidental », art. cit., p. 74.

²⁴⁰ « Emprunte mes empreintes », Logoneige tracé à Virtaniemi-Nellim, photographié par Caroline Ghyselen, 1976.

²⁴¹ Cf. *supra*, p. 170.

²⁴² « Quelles que soient ces pensées, elles ne manqueront pas de représenter un monde qui ne nous est pas familier. Par définition, ce monde va au-delà de nos propres expériences, et il présente par conséquent certains éléments qui ne nous sont pas directement accessibles », Wolfgang ISER, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 229.

²⁴³ *Ibid.*, p. 279.

²⁴⁴ *Idem.*

À l'inverse de la pensée occidentale qui oppose traditionnellement nature et culture – c'est-à-dire genèse interne et activité de création –, la tradition extrême-orientale tend « à réduire toute possibilité d'écart et de rupture au sein du processus spontané »²⁴⁶ qui sous-tend le réel. Dans cette perspective, l'émergence de la parole poétique provient non d'une séparation induite par l'hétérogénéité du *logos* à l'égard de la nature, mais d'un mouvement naturel de transformation qui relie, sans aucune discontinuité, « l'événement de l'émotion au déploiement linguistique du poème »²⁴⁷ :

Il existe donc une *continuité essentielle* entre l'émotion suscitée au contact du Monde et l'expression des rapports d'affinités éprouvés au sein de cette émotion, de même qu'entre cette expression elle-même, exploitant selon ses ressources linguistiques le pouvoir évocateur des analogies, et l'émotion sans fin que suscite le poème au-delà de son développement littéral.²⁴⁸

L'incarnation du sujet lyrique que façonnent les logogrammes par la valorisation du signifiant implique dès lors, en corollaire, une incarnation du langage. Celle-ci assure la performativité des poèmes comme prolongement de l'expérience affective du monde qui a incité le créateur à écrire²⁴⁹.

Cette continuité éclaire la raison pour laquelle l'art de l'écriture, en Asie, représente le modèle privilégié du dynamisme œuvrant au sein de la réalité. L'émotion qui motive le geste au contact du monde se convertit en affect et en énergie dans la forme même des signes ; aussi, dans chaque caractère :

Il y a équivalence, en son schème, entre figure et mouvement, on parle aussi bien du *che* du pinceau qui trace l'idéogramme que de celui de l'idéogramme tracé par lui : un même élan est à l'œuvre, saisi à deux stades – ou comme deux « états » – différents. Aussi le *che* peut-il être défini globalement comme la *force* qui parcourt la *forme* du caractère d'écriture et anime esthétiquement celle-ci.²⁵⁰

Le pouvoir performatif des signes, ou *che*, qui les habite « fait vibrer éternellement le moindre point comme le moindre trait, comme si l'on revivait chaque fois le moment de leur exécution »²⁵¹. Ainsi, la continuité dynamique qu'expriment les calligraphies demeure pour toujours active aux yeux de qui la contemple.

La circulation de l'émotion qui relie le sujet de réception au logographe évoque une puissance *transitoire* du langage en ce qu'elle passe d'un matériau à l'autre (du monde à l'écriture) et d'une personne à l'autre (de l'auteur au lecteur) sur le modèle du « souffle »²⁵². D'autant plus que, selon l'analyse de Georges Bertrand, les iconotextes de Dotremont génèrent des effets identiques aux œuvres orientales à partir d'une exploitation similaire du blanc sur la page :

²⁴⁵ Le terme est emprunté à Roland Barthes dans son ouvrage : *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 12.

²⁴⁶ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit., p. 40.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 87.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 70.

²⁴⁹ Le monde suscite l'affectivité de l'individu en « ébranlant la subjectivité » et, tout autant, « rend possible l'avènement de son expression en servant de figuration corrélatrice à sa manifestation », *ibid.*, p. 66.

²⁵⁰ François JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, op. cit., pp. 884-885.

²⁵¹ « Terme toujours valorisant, donc, par rapport à ce qui serait, sinon, la platitude de la figuration, puisqu'il l'approfondit et la déborde en révélant, au sein du statisme de la forme actualisée, cette dimension en perpétuel essor », *ibid.*, p. 887.

²⁵² « Le Souffle, à la fois non-être et être, esprit et matière, est toujours en action. Le Vide médian résidant au cœur de toutes choses, les maintient en relation avec le Vide suprême, et leur permet d'accéder en même temps à la transformation et à l'unité », François CHENG, *Et le souffle devient signe. Ma quête du vrai et du beau par la calligraphie*, op. cit., p. 15.

Si on admet que le logogramme est un paysage, on ne sait plus si son créateur est à l'extérieur de ce paysage ou bien s'il en fait partie et il en est de même pour le spectateur-lecteur : le logogramme sera donc, comme l'œuvre chinoise, un espace médiumnique où l'homme rejoint le courant vital.²⁵³

Cette esthétique de l'échange implique une double perspective. D'une part, les logogrammes constituent des dispositifs symboliques fonctionnant comme un canal rituel²⁵⁴. En effet, leur irréductible dimension textuelle les assimile à des « ergogrammes »²⁵⁵, au sens où :

[...] ils représentent des sons, ils notent donc, *d'abord* et *aussi*, dans un code conventionnel, les mouvements qu'il faut faire pour les prononcer. [...] alors le lecteur, tel un exécutant, répète une gestuelle et en accueille même la scansion, « le rythme, gardien du corps dans le langage ». Il prête chair – prête son *ici* et *maintenant* – à une répétition commémorative [...].²⁵⁶

De ce point de vue, leur tracé éminemment charnel « écrit le corps du lecteur »²⁵⁷ de façon à transmettre un savoir mystérieux. D'autre part, leur dimension rituelle de type profane²⁵⁸ leur permet de transférer l'intériorité même du scripteur dans celle du lecteur, de façon à garder vivante et efficace sa parole, ainsi que l'énoncent de façon programmatique les vers : « chérie, quand tu liras ceci, je serai vivant »²⁵⁹. La mise en mouvement de l'intériorité du lecteur par le biais de leur « matière-émotion » poétique et visuelle permet de dire que les logogrammes sont précisément de « l'âme pour l'âme » ; ils représentent l'acte « par excellence humain, où s'accomplit l'intersubjectivité, qui fonde le monde réel »²⁶⁰.

2) Pouvoir *pathétique* des signes

L'esthétique de l'échange qui polarise l'entreprise de Christian Dotremont invite à reconsidérer l'idée d'un « travail vivant », afin de l'approfondir dans le sens d'un travail qui dépend de sa réception par une tierce personne. Comme l'énonce Jérôme Thélot :

Le travail des poètes n'est pas *vivant* seulement parce qu'il n'est pas machinique [...], ni même seulement parce qu'il crée des possibilités de vie nouvelle [...], mais parce qu'il ne se réalise [...] que dans la relation à autrui et comme cette relation, où son essence a tout entière son lieu. Autrement dit, *le poème n'est rien d'autre que le travail qu'il accomplit en son lecteur-auditeur, rien d'autre que son propre travail communiqué en autrui*.²⁶¹

²⁵³ Georges A. BERTRAND, « Les logogrammes de Christian Dotremont : une écriture orientale », *art. cit.*, p. 37.

²⁵⁴ Dans cette perspective, les logogrammes rejoignent la fonction de communication des techniques martiales, en ce sens que, pour Pascal Lardellier, celles-ci représentent des « formes sociales » qui transmettent « un savoir incorporé culturellement, que les individus ont l'intuition ou même la conscience, durant le rite, de partager avec les générations qui les ont précédés, ou avec ceux qui le vivent en même temps, mais ailleurs », Pascal LARDELLIER, *Théorie du lien rituel. Anthropologie et Communication*, *op. cit.*, p. 70.

²⁵⁵ Le terme est emprunté à Michel Truffet, qui le définit comme « l'élaboration dynamique d'une participation. [...] produit par un travail, il reproduit un travail qui affecte le lecteur », Michel TRUFFET, « Préface », in Paul CLAUDEL, *Cent phrases pour éventails*, Les Belles Lettres, 1985, collection « Centre de recherche Jacques Petit (Littérature française XIX^e et XX^e siècles) », p. 30.

²⁵⁶ Hugues MARCHAL, « Écrire ou comment l'attraper : représentation du corps et représentation du poème au XX^e siècle », *art. cit.*, pp. 250-251.

²⁵⁷ *Idem*.

²⁵⁸ Voir Claude RIVIÈRE, *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, collection « Sociologie d'aujourd'hui ».

²⁵⁹ « Chérie, quand tu liras ceci, je serai vivant », logogramme à l'encre de Chine, 54,5×73 cm, collection Samuel Vanhoegaerden, 1970.

²⁶⁰ Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, *op. cit.*, p. 124.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 120-121.

Dès lors que la publication des poèmes marque le passage à l'*extime*, elle invite à approfondir l'analyse de la puissance *pathétique* des formes esthétiques²⁶² – soit l'impact émotionnel des textes sur autrui – au-delà de la dimension *auto-affective* de l'écriture pour l'auteur. Cette interrogation d'un pouvoir propre aux signes rencontre le questionnement du poète, s'il est vrai qu'il déceale une « vie » sous les « significances conventionnelles », telle qu'elle influence « son expérience de l'être »²⁶³. Selon l'analyse de Michel Draguet à propos de ses expérimentations plastiques et poétiques :

Dans l'oscillation qui conduit la main de la trace au projet, du souvenir au devenir, le mot entre en jeu pour opérer un lent travail d'appropriation de la matière par le langage. Le mot n'est toutefois pas là pour expliciter, mais pour chercher des points de contact avec le mouvement de la main qui a puisé dans la matière et a fouillé dans l'imaginaire à la recherche de ces « rimes longtemps rêvées ».²⁶⁴

Plus précisément, il s'agit de penser une « énergétique »²⁶⁵ propre aux mots et aux traits logographiques, apte à *toucher* le sujet de réception, c'est-à-dire à modifier son être-au-monde, malgré la distance spatio-temporelle qui peut le séparer du créateur. En écho au renversement de la poésie contemporaine qu'évoque Hugues Marchal, selon lequel « ce n'est plus au poème de contenir le corps, mais au corps d'accueillir le texte »²⁶⁶, plusieurs recherches dans différents domaines révèlent un pouvoir de modification de l'environnement issu des mots et des éléments visuels. En particulier, les travaux de Masaru Emoto sur la formation de cristaux dans des échantillons d'eau exposés à une information linguistique invitent à penser un rayonnement énergétique nommé « *hado* »²⁶⁷, inhérent à chaque énonciation :

Cette énergie est souvent positive ou négative et elle se transmet aisément aux autres existantes. La pensée « Tu es fou » transmet son propre hado, que l'eau absorbe et manifeste en cristaux déformés quand elle est congelée. D'autre part, quand l'eau a été exposée à des pensées positives, de superbes cristaux se forment pour refléter le hado positif.²⁶⁸

Significativement, Dotremont évoque lui-même, parmi les critères esthétiques qui déterminent la qualité des logogrammes, le fait que le « dessin de l'écriture » doit être « assez actif, énergétique, assez fort »²⁶⁹ pour être pleinement réussi. L'ajout de la dimension plastique des signes à la composition d'énoncés poétiques implique en effet un accroissement de la puissance performative des signes. Comme l'énonce Georges Bertrand, « [l]es mots, écrits par Dotremont, *se dépliant de chaleur ou de tempête ou de pluie* : le dessin des mots *chaleur, tempête, pluie*, permet à ces mots de signifier plus que s'ils étaient simplement typographiés »²⁷⁰. Aussi est-ce à partir de cette intensification de leur potentiel *pathétique* que le poète peut, à partir « du "morceau de papier" », « réinventer le

²⁶² Cf. *supra*, p. 214 et p. 217.

²⁶³ Yves BONNEFOY, « Préface », *art. cit.*, pp. 35-36.

²⁶⁴ Michel DRAGUET, « Boues, bouologismes ou les rêveries de la matière », *art. cit.*, p. 203.

²⁶⁵ L'expression est entendue au sens que lui confère Jean Guiraud dans son ouvrage : *Énergétique de l'espace*, Leuven, Vander Éditeur, 1970, collection « Recherches de psychologie expérimentale comparée ». Cette notion renvoie au pouvoir de l'œuvre de générer l'expérience de l'« espace » qui désigne « non pas le milieu à trois dimensions dans lequel je vis et me déplace, mais le phénomène par lequel une œuvre accomplie outrepassa ses dimensions physiques, devient "espace indicible" », *ibid.*, p. 10.

²⁶⁶ Hugues MARCHAL, « Écrire ou comment l'attraper : représentation du corps et représentation du poème au XX^e siècle », *art. cit.*, p. 253.

²⁶⁷ Voir Masaru EMOTO, *L'eau, mémoire de nos émotions* [2003], traduit de l'anglais par Gérard LECONTE, Paris, Guy Trédaniel éditeur, 2006.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁶⁹ Citation de Christian Dotremont reprise dans Pieter DE REUSE, *Christian Dotremont. Traces de logogus*, *op. cit.*, p. 82.

²⁷⁰ Georges A. BERTRAND, *Dotremont, un Lapon en Orient*, *op. cit.*, p. 138.

«morceau de réalité»²⁷¹. L'œuvre logographique éveille intensément la subjectivité de manière à ce que les « tonalités affaiblies » du monde, ternies par la vie ordinaire, s'y trouvent « actualisées » et retrouvent « une intensité dynamique et émotionnelle beaucoup plus grande »²⁷².

Or, comment comprendre cette dimension énergétique inscrite dans les logogrammes en regard de la subjectivité radicale qui conditionne la possibilité de toute chose ? Comment peut-on articuler le pouvoir d'agissement inhérent aux éléments formels de l'œuvre à l'*auto-affection* de soi qui constitue le fondement phénoménologique du réel ? Gérard Genette invite à considérer que l'envers de la puissance « expressive » de toute œuvre est une puissance « impressive » :

« L'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer, il nous les suggère, et se passe volontiers de l'imitation de la nature quand il trouve des moyens plus efficaces. » [...] l'œuvre *imprime*, au sens bergsonien, ce qu'elle exprime, au sens goodmanien, sous peine, comme le suggère bien la phrase citée, de rester *inefficace*.²⁷³

Dans cette perspective, le pouvoir des signes à polariser l'espace doit se concevoir à partir d'une subjectivité qui en fait l'épreuve. Il renvoie originairement au pouvoir de s'*auto-affecter* que le sujet de réception mobilise : « [c]e que nous nommons énergie n'est peut-être [...] [qu'un] certain mode de déploiement sous lequel l'acte perceptif, en résonance sur lui-même, nous dévoile ses propres polarités »²⁷⁴. Les recherches de Jean Guiraud recourent ainsi l'analyse esthétique de Michel Henry, pour qui « le monde des formes est, en quelque sorte, un univers chiffré dont la vraie signification renvoie au jeu des forces en nous, donc à la vie »²⁷⁵. En ce sens, les logogrammes expriment une « *force invisible* avec laquelle s'identifie le corps vivant »²⁷⁶ du lecteur. L'énergie que déploie l'œuvre provient du sujet de réception lui-même, lequel « trouve en elle un résonateur apte à la moduler objectivement », selon un « acte d'intégration » qui implique sa « radicale inclusion »²⁷⁷.

On comprend que l'impact de l'œuvre provient de l'investissement émotionnel de la personne, tel qu'il confère aux éléments esthétiques leur puissance d'affectation. Michael Riffaterre montre à cet égard que les critiques « mettent la référentialité dans le texte, quand elle est en fait dans le lecteur, dans l'œil de celui qui regarde – quand elle n'est que la rationalisation du texte opérée par le lecteur »²⁷⁸. Michel Picard met également en avant dans la lecture l'identification de la part inconsciente du lecteur (le « lu ») avec le contenu latent du texte, de sorte que le discours entre en sympathie avec les structures psychiques : « [l]e lu revit, grâce au langage, ses expériences traumatiques refoulées, découvre à tâtons les foyers pathogènes, annule l'écoulement d'un temps qui a cessé d'être irréversible »²⁷⁹. Le texte se trouve alors investi d'un sens qui est l'expression d'une projection de

²⁷¹ Michel DRAGUET, « Cobra : traces et instants. Esquisses d'une chronologie », *art. cit.*, p. 88. Cf. *supra*, pp. 174-178.

²⁷² Michel HENRY, « Art et phénoménologie de la vie », *art. cit.*, p. 296.

²⁷³ Gérard GENETTE, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, collection « Poétique », p. 237.

²⁷⁴ Jean GUIRAUD, *Énergétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 109. Cela rejoint également les travaux à partir de la photographie Kirlian qui met en lumière le rayonnement énergétique que génère naturellement le corps humain ; voir Brian SNELGROVE, *La photographie Kirlian expliquée*, traduit de l'anglais par Antonia LEIBOVICI, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 1997.

²⁷⁵ Michel HENRY, « Art et phénoménologie de la vie », *loc. cit.*, p. 292.

²⁷⁶ *Idem*.

²⁷⁷ Jean GUIRAUD, *Énergétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 112.

²⁷⁸ Michael RIFFATERRE, « L'illusion référentielle », *art. cit.*, p. 93.

²⁷⁹ Michel PICARD, *Lire le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, collection « Critique », p. 146.

soi et permet de se reconnaître dans le tissu verbal ; ce que Janine Chasseguet-Smirgel désigne comme l'écho d'un « aspect de son propre univers mental »²⁸⁰ :

C'est ce qui fait que le spectateur, l'auditeur, ou le lecteur, se trouvent, grâce à l'œuvre d'art, confrontés à des éléments surgis des profondeurs de la psyché et qu'ils sont amenés – aussi personnelle, originale et inattendue que soit l'œuvre – à reconnaître, processus analogue à l'*insight* et qui, comme lui, libère une énergie jusque-là encapsulée, décharge qui est facteur de plaisir.²⁸¹

Chaque personne réactualise l'œuvre selon l'acte spécifique à son mode d'expression, ce qui la lie fondamentalement à l'ici-maintenant de sa réception. Elle se trouve *réappropriée*²⁸² par le sujet de réception, de façon indéfinie et toujours renouvelée. Les logogrammes impliquent de façon singulière et puissante cet investissement, puisque leur difficulté d'accès engage d'autant plus le lecteur à générer des significations par lui-même. Comme le montre Georges Bertrand, leur esthétique tend à produire une inversion des rôles : « le spectateur devenu lecteur va se faire scripteur, essayant de retracer les lettres, de les suivre dans le labyrinthe des signes noirs »²⁸³. Loin que le lecteur soit « un sujet sans autorité »²⁸⁴, il apparaît que la création ne peut être dans ce cas le propre de l'artiste : tout sujet récepteur incarne un co-créateur en ce qu'il *recrée* les potentialités émotionnelles du poème, selon le pouvoir donné par la Vie d'auto-générer des affects.

Dans cette perspective, l'œuvre se trouve prise dans une tension temporelle entre l'horizon d'un passé auquel sa genèse renvoie et l'expérience d'une réalité affective nouvelle que ses éléments convoquent. Elle détient une actualité irréductible, liée au fait qu'elle produit, selon l'expression de Jean Burgos, du sens « à l'avant d'elle-même »²⁸⁵ :

Si le texte poétique a ceci de particulier qu'il est toujours au commencement, c'est que sa lecture, justement, est l'acte par lequel les forces qui ont déterminé l'organisation de son écriture et assuré son développement progressif vont se trouver non pas seulement réactualisées, mais régénérées et prolongées dans leurs potentialités.²⁸⁶

Détenant un point de fuite permanent, du fait d'être nécessairement l'œuvre d'un sujet, l'entreprise de Christian Dotremont se révèle d'autant plus indéfiniment plurielle et inépuisable.

²⁸⁰ Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, op. cit., p. 37.

²⁸¹ *Idem.*

²⁸² « La lecture, si elle est assimilable au jeu, devrait donc être active, même la plus abandonnée. [...] En même temps, parce qu'il s'agit de langage, et de langage écrit, une activité mentale [...] construit le sens. [...] On a affaire à une véritable *appropriation* par le joueur », Michel PICARD, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, op. cit., p. 47. « Le sens est l'ensemble référentiel des aspects du texte qui doit être constitué au cours de la lecture. La signification se rapporte à l'absorption, par le lecteur, du sens dans son existence », Wolfgang ISER, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 272.

²⁸³ Georges A. BERTRAND, *Dotremont, un Lapon en Orient*, op. cit., p. 113.

²⁸⁴ Michel PICARD, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, op. cit., p. 207.

²⁸⁵ « [...] loin d'exprimer quelque chose qui serait antérieur et dont les mots seraient le pur reflet, fabrique de la réalité, crée de l'être qui vient s'ajouter à ce qui est », Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, op. cit., p. 27.

²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 124-125.

3) Esthétique et éthique

À partir des données précédentes, on est conduit à reconnaître que la performativité de l'œuvre de Dotremont affecte potentiellement l'individu au-delà du seul plan cognitif ou des imaginaires. Dans le prolongement de la pensée de Wolfgang Iser soulignant que « l'expérience que nous offre la lecture affecte la totalité des expériences que nous avons vécues jusqu'alors »²⁸⁷, la dimension corporelle – irréductible – du lecteur confère nécessairement « une qualité psychosomatique au présent de la lecture »²⁸⁸. Michel Picard rappelle en effet que, dans l'acte de déchiffrement, « des *yeux* lisent, et bougent, des mains tiennent, touchent, tournent les pages, dont elles apprécient la qualité du papier ; le livre y pèse ; son odeur monte parfois aux narines »²⁸⁹. Or, si le corps relie le sujet au monde tangible en le gardant de l'autonomie de la sphère imaginative, il fait en sorte également que le contenu esthétique se trouve littéralement *incorporé*.

Plus que réappropriée de façon intellectuelle, l'œuvre poétique se répercute de façon physique chez la personne qui en fait l'expérience. Les avancées en neurobiologie expliquent que son impact psychosomatique résulte de mécanismes d'empathie ; ceux-ci font en sorte que les tonalités émotionnelles exprimées – associées à l'intériorité d'un créateur – entrent en résonance avec notre vie affective propre :

Que la douleur soit perçue ou représentée, qu'elle passe par les voies neurochimiques ou par la perception d'un mot, c'est la même zone cérébrale qui, alertée, provoque une émotion ressentie dans le corps. Le simple fait de se représenter dans notre monde psychique la souffrance de quelqu'un qu'on aime provoque en nous un malaise biologique.²⁹⁰

Ainsi, la représentation – présentification – d'un rapport émotionnel singulier au monde engage un effet vital important, lequel repose sur la convocation d'universaux comme l'expression de la souffrance ou du bonheur.

Ces éléments invitent par conséquent à interroger les rapports entre éthique et esthétique, en tant qu'il s'agit de prendre au sérieux la relation entre l'expression poétique de certaines valeurs – explicites ou implicites – et le rapport que les individus entretiennent à leur existence même. Aucune indifférence n'est valable en regard de la solidarité essentielle des individus concernant le procès d'adhésion à leur existence, telle que le met en lumière la structure par essence relationnelle du langage. De fait, certains poèmes thématisent explicitement le rapport à l'éthique : « [i]l est doublement immoral de participer à l'immoralité établie »²⁹¹ ; « [p]our le mal qui est trop près / pour le bien qui est trop loin »²⁹². Wolfgang Iser montre à ce sujet que le sens d'un texte contribue à « garantir le devenir effectif d'une expérience qui consiste en ceci que le lecteur est lui-même constitué d'une certaine façon lors de la constitution d'une réalité étrangère »²⁹³. Alors que chaque énonciation se trouve investie d'un sens qui la dépasse, en ce qu'elle est liée à des façons d'énoncer intrinsèquement partagées, il s'avère impossible de différencier la portée des actes de langage de la façon dont ils sont formulés. Cela éclaire la raison

²⁸⁷ Wolfgang ISER, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 239.

²⁸⁸ Michel PICARD, *Lire le temps*, op. cit., p. 140.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 133.

²⁹⁰ Boris CYRULNIK, *De chair et d'âme*, op. cit., p. 140.

²⁹¹ « Quant à moi », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 204.

²⁹² « Pour le glissement d'un pas », *ibid.*, p. 249.

²⁹³ Wolfgang ISER, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, op. cit., pp. 272-273.

pour laquelle, selon Raphaël Gély, « une des figures de la barbarie est l'affaiblissement de l'épreuve que les individus font d'être engagés dans leurs paroles, tenus à ce qu'ils font en parlant »²⁹⁴. En retour, l'auteur ne peut être déchargé de toute responsabilité à l'égard des mots qu'il utilise.

Le fait est, comme le met en avant la psychanalyse, que les éléments formels de l'œuvre induisent une identification du récepteur au contenu. Or « s'identifier à l'objet signifie l'avaler, s'en pénétrer (l'incorporer, l'introjecter) »²⁹⁵. En tant que mécanisme psychique par lequel la personnalité se constitue, l'identification « implique une *assimilation* de l'objet introjecté qui *s'intègre ainsi dans le Moi* et l'enrichit »²⁹⁶. En ce qui concerne l'entreprise de Christian Dotremont, s'il est vrai qu'il fait l'épreuve de la performativité de ses actes de langage comme pouvoir d'adhésion à la Vie, il ne peut manquer en retour de prendre en compte l'impact performatif de sa parole à l'égard de la vulnérabilité d'autrui. C'est ce que met en avant Joseph Noiret en soulignant « combien il était attentif (c'est là un des termes qui conviennent pour parler de lui), attentif aux êtres de rencontre presque autant qu'à ses amis »²⁹⁷. Ainsi, son travail repose sur l'indissociabilité d'un projet éthique et de formes esthétiques, qui l'assimile à une *poétique* – soit une esthétique qui vise l'accroissement de la Vie du sujet par la mise en œuvre de l'affect²⁹⁸.

La dimension *poétique* de l'œuvre réside non tant dans un principe axiologique qui déterminerait les choix esthétiques de l'auteur – comme valeur extérieure à l'œuvre invalidant sa démarche de spontanéité – mais comme engagement sans dédit dans la parole énoncée. L'épreuve d'être l'intériorité même de ses actes de langage implique que le sens éthique du geste scripturaire devient immanent à son *dire* même, en ce qu'il ouvre sur une adhésion positive à l'existence. Dans cette optique, l'écrivain affirme lui-même : « [j]e pense qu'en fait d'"exercice spirituel", il n'est rien de mieux que la vie, écartelée mais diverse »²⁹⁹. Cette dimension éthique au cœur du geste partage intimement, de façon non nécessairement voulue, les valeurs attachées à la création en Extrême-Orient. Les pensées traditionnelles chinoises et japonaises tendent en effet à développer l'idée que tant que la personne se maintient en harmonie avec la nature – à travers l'immédiation à soi –, elle ne peut faire que le bien³⁰⁰. Cela explique que la calligraphie représente dans cette culture un exercice spirituel important : « les touches du pinceau devaient être posées et tracées avec l'esprit et la main, comme si ceux-ci ne faisaient qu'un, et en fonction de la signification des mots ainsi écrits »³⁰¹. Cela permet également de faire droit à l'importance de la décharge pulsionnelle – qui peut heurter la bienséance – de certains textes, au sens où « l'admiration que suscite l'artiste est liée à la possibilité dans laquelle il nous place de jouir impunément de nos fantasmes, nous soulageant ainsi de

²⁹⁴ Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », *art. cit.*, p. 90. Voir également les travaux de Jean-Pierre Lebrun à propos des pathologies mentales liées à l'affaiblissement de la performativité des actes de langage dans son ouvrage : *La perversion ordinaire. Vivre ensemble sans autrui*, Paris, Denoël, 2007.

²⁹⁵ Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, *op. cit.*, p. 223.

²⁹⁶ *Idem*.

²⁹⁷ Joseph NOIRET, « Traces », *art. cit.*, p. 143.

²⁹⁸ Selon Michel Henry, le créateur est « quelqu'un qui accomplit une œuvre éthique, s'il est vrai que l'éthique consiste à vivre notre lien à la vie de façon de plus en plus intense », Michel HENRY, « Art et phénoménologie de la vie », *loc. cit.*, p. 296.

²⁹⁹ *Note sur les coïncidences. Précédée de variations précises sur quelques moyens d'échapper à l'existence et suivie de quelques autres notes*, p. 33.

³⁰⁰ Voir à ce sujet : François JULLIEN, *Fonder la morale. Dialogue de Mencius avec un philosophe des Lumières*, *op. cit.* ; Daisetz Teitaro SUZUKI, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, *op. cit.* ; Nicole VANDIER-NICOLAS, *Art et sagesse en Chine, Mi Fu (1051-1107)*, *op. cit.* On retrouve ce principe dans la pratique de l'Aïkido, dès lors que son fondateur prie les *kami* pour la paix dans le monde et fait de la pratique quotidienne de son art une façon d'intensifier ses prières.

³⁰¹ Rossella MENEGAZZO, *Le Japon*, *op. cit.*, p. 258.

certaines tensions »³⁰². Comme le formule Dotremont lui-même, « [n]e faudrait-il pas que [l'homme] évacue ses horreurs, ses ordures ? Ne faudrait-il point que l'art se charge d'enlever ce que la raison de peur de se salir les doigts n'oser [sic] toucher ? »³⁰³.

De façon profonde, l'éthique poétique du fondateur de Cobra concerne le fait de partager un même désir de vivre, dont la vulnérabilité est identique chez les uns et les autres ; car « les individus n'ont pas [seulement] besoin les uns des autres pour se réaliser mais pour désirer vivre et consentir à ce désir de vivre »³⁰⁴. Si le contenu des poèmes exprime parfois une certaine violence verbale ou le refus des normes esthétiques traditionnelles associées imaginativement à la rédaction poétique, il se trouve transcendé à travers le mouvement d'une sublimation³⁰⁵. Son travail illustre à cet égard les propos de Robert Ellrodt pour qui l'œuvre naît « de problèmes rencontrés par le créateur, mais ce ne sont pas les problèmes qui créent l'œuvre, c'est la recherche de leur solution »³⁰⁶. La force des textes réside dans le fait qu'on ne peut réduire l'inspiration du poète à des pulsions primaires – à moins d'expliquer « l'épanouissement des fleurs par l'obscur enfouissement des racines » –, au sens où l'acte créateur « exige » de façon essentielle « l'élan vers la lumière »³⁰⁷. Cette approche vient étayer la vision des logogrammes que propose Yves Bonnefoy, pour qui « les lettres libérées » font de la page « un jour pénétrant les mots, les rédimant, aidant celui qui les parle à se porter à ce niveau dans sa vie où rien ne vaudra plus que ce dénuement positif, cette liberté, cette façon simple d'aimer »³⁰⁸.

La mise en œuvre de l'affectivité chez Dotremont exprime le désir de toucher l'autre afin de rendre la Vie à son inépuisabilité. Car, pour reprendre la formule de Jean-Michel Maulpoix, c'est là « le sens ultime du travail de création : ajuster à sa finitude la vie d'un homme »³⁰⁹. C'est pourquoi :

L'œuvre d'art n'enseigne rien : ni valeurs qui se laisseraient organiser en système, ni théologie. Plutôt un curieux mélange de ferveur et de mélancolie, une manière peut-être plus accommodante de se tenir en soi parmi ses désirs et ses plaintes, une sorte de posture nouvelle de l'âme à l'intérieur du corps qu'elle habite avec maladresse.³¹⁰

En écho à la perspective de Jacques Derrida, qui accorde aux auteurs d'être « lecteurs de l'avenir »³¹¹, la *poétique* de l'auteur plasticien insuffle au langage une fécondité inscrite dans le temps, en ce que son écriture se tourne vers un devenir le plus heureux possible : « [à] la faveur de cette promesse infinie, j'ai vu le virage de l'aube. C'était la rencontre avec le devenir »³¹².

³⁰² Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, op. cit., p. 212.

³⁰³ Christian DOTREMONT, *Le grand rendez-vous naturel*, Caen, L'Échoppe, 1988, p. 31.

³⁰⁴ Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », art. cit., p. 102.

³⁰⁵ Voir Chantal FRÈRE-ARTINIAN, « Sublimation de la violence et violence de la sublimation, une orientation sans fin ? », in *Revue française de psychanalyse*, n°69 : *La sublimation*, 2005, pp. 1641-1646.

³⁰⁶ Robert ELLRODT, « Origines et contraintes de l'inspiration poétique », art. cit., p. 137.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 142.

³⁰⁸ Yves BONNEFOY, *Portraits aux trois crayons*, op. cit., p. 22.

³⁰⁹ Jean-Michel MAULPOIX, « Création et contradiction », art. cit., p. 19.

³¹⁰ *Idem.*

³¹¹ Michel LISSE, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, op. cit., p. 187.

³¹² *Note sur les coïncidences. Précédée de variations précises sur quelques moyens d'échapper à l'existence et suivie de quelques autres notes*, p. 20.

*

Au terme de cette étude sur l'œuvre poétique de Christian Dotremont, il apparaît que passer par la culture extrême-orientale – alors même que le poète affiche une posture de distanciation à son égard – offre la possibilité d'éclairer la spécificité de son entreprise. Son projet s'assimile à une quête pour mettre au point une véritable poésie du geste, d'où émerge une œuvre singulière. Brouillant les dichotomies usuelles en Occident entre œuvres littéraires et œuvres plastiques, elle représente un maillon clef qui permet de relier la poésie contemporaine de langue française aux traditions poétiques chinoise et japonaise. À cet égard, elle offre la possibilité d'explorer la dimension corporelle et charnelle de l'écriture, ainsi que ses implications sur l'affectivité du scripteur et du sujet de réception.

En particulier, c'est par l'exploration du geste dans la création littéraire – et, par corollaire, de ses potentialités phénoménologiques – que l'on peut établir une comparaison différentielle entre l'écriture des logogrammes et la pratique des arts martiaux orientaux :

La petite folie de l'écrivain est quand même plus profonde. Il sabre son papier, saute d'un pôle à l'autre, sans sauter, perd pied, dispose enfin de tous les mots du monde et du monde. Les précipices du possible sont à deux pas, les ponts sautent, minés depuis si longtemps.³¹³

D'une part, la fascination qu'exerce le monde asiatique sur l'imaginaire de l'auteur le conduit à se réapproprier l'esprit des arts calligraphiques chinois et japonais pour les transposer dans ses iconotextes. De la sorte, son œuvre opère un métissage de techniques poétiques ancrées dans différentes cultures. Or, il existe une proximité gestuelle qui permet, dans la culture japonaise, d'établir une filiation entre les principes d'utilisation du corps dans les mouvements martiaux et les mouvements des calligraphes. D'autre part, au-delà de ces éléments formels, l'évocation des arts martiaux dans les textes de l'auteur invite à penser qu'ils jouent un rôle non négligeable dans la constitution d'un imaginaire extrême-oriental fascinant et positif. Leur mention s'inscrit dans la radiographie que son œuvre opère de la sensibilité de son époque. Aussi les *budo* apparaissent-ils comme un vecteur privilégié de la culture asiatique en Occident au début du XX^e siècle, de telle manière qu'ils imprègnent en profondeur l'imaginaire des intellectuels et des artistes européens. Par extension, la présence d'un imaginaire extrême-oriental dans l'écriture le conduit à rejoindre pour une part, de façon non intentionnelle, l'esprit de ces traditions guerrières.

Cela se traduit par une disposition de soi fondée sur la recherche de vacuité, du lâcher-prise – à l'image du *zen* qui influence les *samourais*. Dotremont conseille significativement à Uffe Harder : « [s]i tu n'arrives pas à achever un poème, n'essaie pas d'y travailler encore, jette-le et écris-en un autre »³¹⁴. Si ses textes durant la Seconde Guerre mondiale thématisent le conflit³¹⁵, ce n'est toutefois pas tant par le biais des imaginaires guerriers que les arts martiaux le touchent que par le fait de représenter des pratiques nimbées de spiritualité, ouvrant au dépassement de soi par l'ascèse – autant d'éléments qui caractérisent progressivement la pratique de

³¹³ *Ibid.*, p. 10.

³¹⁴ Uffe HARDER, « Notes sur Dotremont », *art. cit.*, p. 11.

³¹⁵ Voir entre autres : « Ce petit pays si beau », in *Œuvres poétiques complètes*, pp. 65-67 ; « Délivrance de Paris », *ibid.*, pp. 147-149 ; « Le matin », *ibid.*, pp. 150-151.

l'écrivain. Sa trajectoire rejoint celle de l'adepte d'arts martiaux en ce que leur art respectif les initie à vivre l'acte scripturaire ou guerrier comme la mise en jeu *pathétique* de soi, selon un mouvement d'intériorisation, plutôt que, de façon réductrice, uniquement comme moyen pour accomplir un but fixé en dehors de l'acte lui-même.

Plus profondément, les éléments biographiques révèlent que l'écriture chez Dotremont est le théâtre invisible où se met en jeu son adhésion à la Vie : intimement nouée à son intériorité, la création représente une force qui le fait consentir à être ce vivant atteint par la tuberculose. Elle se révèle alors « sainte », au sens que lui confère Alfred De Vigny ; c'est-à-dire « utile à ceci qui n'est pas peu de chose : *elle aide à supporter la vie* »³¹⁶. En ce sens, elle est le lieu d'un véritable « drame » :

Comme les drames amoureux, la fable de l'« acte créateur » répète un ancestral conflit où le possible et l'impossible s'étreignent et se conjoignent, où les instincts les plus obscurs disputent à l'intelligence ses clartés, où l'ignorance parfois devient savoir, et la dépossession une forme singulière de maîtrise, où la joie et la souffrance échangent leurs visages, où l'homme est ensemble vainqueur et vaincu, bourreau et victime.³¹⁷

En contrepartie, l'œuvre génère une résonance *pathétique* puissante sur la « chair » d'autrui en questionnant intimement le rapport à sa propre existence. Elle touche à cet égard à la solidarité essentielle des individus à l'égard de leur vulnérabilité. L'engagement sans dédit du poète dans ses actes de langage implique en retour l'engagement du lecteur dans ses propres actes d'énonciation. S'il est vrai que les personnes ont besoin des autres pour désirer vivre, il apparaît, comme le met en avant Raphaël Gély, qu'« il n'y a pas d'acte de langage qui, pour adhérer à soi et ainsi prendre singulièrement possession de sa force, ne soit pas, comme tel, un appel à la singularité radicale des autres actes de langage »³¹⁸. Ainsi, l'inspiration de Dotremont se fait en aval une voie d'inspiration pour le lecteur ; et son œuvre ouvre à l'accroissement éthique du potentiel vital de la communauté qu'elle rassemble. Selon ses propres mots, « les recherches des artistes expérimentaux ne présentent peut-être pas d'intérêt *immédiat* pour la transformation du monde, mais elles n'en sont pas moins indispensables »³¹⁹.

Ces éléments pratiqués en poésie s'avèrent semblables aux enjeux existentiels qui sous-tendent la pratique des *budo*. De fait, l'adepte se trouve initié à vivre l'art martial comme le lieu où s'éprouve de façon particulièrement forte la nécessité de l'adhésion de soi à la Vie, puisque l'étude des techniques s'opère sur fond de mise en jeu de sa propre existence, même de façon imaginaire. L'initiation aux techniques de combat implique alors davantage que le consentement à « pâtir » : le consentement à lutter de toutes ses forces pour continuer à vivre, potentiellement au détriment de l'intégrité physique d'un agresseur, et enseigne le prix de chaque vie. En particulier, la structure éminemment relationnelle de l'Aïkido met en lumière la solidarité essentielle des individus dans le procès d'adhésion à leur Vie et révèle combien la figure d'autrui se révèle cruciale pour désirer vivre – à la fois comme présence amicale qui facilite le dépassement de soi dans la répétition des gestes, et comme présence imaginairement agressive qui incite au déploiement de ses forces pour se défendre. Aussi, en regard de leur

³¹⁶ Alfred DE VIGNY, *Journal d'un poète*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1948, collection « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1334.

³¹⁷ Jean-Michel MAULPOIX, « Création et contradiction », *art. cit.*, p. 13.

³¹⁸ « Tout déni de la singularité radicale de l'acte de langage de l'autre ne peut manquer de mettre à mal l'épreuve que je fais de mon propre pouvoir de parler et par-là même affaiblir notre désir commun de pâtir, de pâtir du réel, de pâtir les uns des autres », Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », *art. cit.*, pp. 102-103.

³¹⁹ *Le grand rendez-vous naturel*, p. 25.

proximité phénoménologique avec l'écriture poétique contemporaine, on peut considérer que les *budo* formalisent également un véritable langage d'ordre corporel : un langage de Vie.

À partir de cette approche émerge la difficulté de déterminer le lieu véritable de l'œuvre de Christian Dotremont et l'art de Morihei Ueshiba. Leur rapport au geste les lie à l'instant présent d'un mouvement. Si la paternité de l'Aikido revient historiquement à Maître Ueshiba, chaque pratiquant se réapproprie les techniques en fonction de son corps et devient de la sorte un *recréateur* de cet art : la répétition ritualisée des mouvements réactualise sans cesse leur contenu *pathétique*. Le lieu de l'Aikido recouvre alors celui de la mémoire des pratiquants et de leur corps, indéfini et potentiellement illimité. De la même façon, en choisissant de nier une filiation directe avec la tradition extrême-orientale, Christian Dotremont invite le sujet de réception de langue française à se réapproprier son travail logographique, à le rendre vivant au sens où il a pour vocation à passer dans la subjectivité des lecteurs et à se transmettre à travers leur propre pratique manuscrite – de façon à en faire à chaque fois son héritier.

La figure du fondateur de Cobra est donc celle d'un passeur, dont l'œuvre affirme moins une pratique originale que la volonté de transmettre une façon de vivre l'écrit en voie de disparition³²⁰ – à l'instar des maîtres qui enseignent par le biais des arts martiaux des possibilités corporelles menacées d'oubli. Ainsi que l'analyse Nathalie Aubert, pour le poète « il sera moins question de renouvellement que d'engagement de tout son être dans ce qu'il perçoit assez vite comme un combat pour la survie d'une certaine poésie »³²¹. À rebours de la tendance actuelle à faire de l'hypermédialité virtuelle le lieu d'un partage qui s'ouvre à une communauté interprétative aussi ouverte que possible – par l'abolition des limites spatiales de diffusion traditionnelle –, son entreprise offre de penser l'hypermédialité à partir du corps en s'opposant au retrait de la créativité et de la liberté liées au geste, en valorisant l'appropriation manuelle, sensuelle, de l'écrit. Elle fait de la sorte contrepoids à un rapport purement techniciste au langage – amplifié par les modes de communication électronique –, afin de valoriser le travail essentiel de l'intériorité dans la matière verbale et, ainsi, de restituer à l'écriture son pouvoir d'acte à l'égard du devenir de chaque personne :

non moins peuplé de fables
vivaces à même tout désespoir de source de condition de vivre et quotidiennement revivre
vers le matin revenant réel créé
vers le premier cri à resurgir
à même toutes formes et toutes couleurs
si ardentes toujours
qu'elles nous jettent à devenir³²²

³²⁰ En ce sens, elle s'oppose plus qu'elle ne participe à une vision de la littérature et de l'art fondés sur des ruptures internes, laquelle dynamise les avant-gardes du début du XX^e siècle ; voir pour plus de précisions : Christian CHELEBOURG, David MARTENS et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011.

³²¹ Nathalie AUBERT, « Christian Dotremont – Raoul Ubac : la conquête du monde par l'image », *art. cit.*, p. 15.

³²² « Brassée sismographique de gouffre », logogramme, 31×49 cm, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 473.

TROISIÈME PARTIE

YVES BONNEFOY

UNE REFIGURATION DU SACRÉ

CHAPITRE 1

POÉSIE ET ABSOLU

L'entreprise poétique d'Yves Bonnefoy, prenant appui sur une interrogation aigüe du langage et des enjeux de la création, appartient aux œuvres littéraires phares du XX^e siècle. Le dialogue entre les recueils et les différents essais de l'auteur donne accès, de façon privilégiée, à un travail parfois hermétique, qui déplace la complexité rédactionnelle des aspects d'ordre formel vers ce que l'écrivain nomme la « conscience de soi de la poésie »¹. Son œuvre se révèle ainsi dynamisée par la nécessité de qualifier l'écriture poétique en regard de la sensibilité actuelle, dominée par le rapport pragmatique et scientifique au monde ; c'est-à-dire de lui conférer du « sens »² – lié dans son imaginaire à ce qui nourrit l'intériorité – pour lui restituer une force existentielle, actuellement menacée. On peut observer à cet égard une parenté axiologique avec l'entreprise d'Henry Bauchau, en ce que toutes deux se trouvent porteuses d'espérance face au devenir inquiétant du monde :

Tous les signes sont là pour montrer que si on ne prend pas très rapidement les décisions qui s'imposent, et c'est peut-être déjà trop tard, [...] avant la fin de ce siècle l'humanité perdra son lieu sur terre et s'abîmera dans des guerres. Tout le contraire de l'espérance qu'il y a dans la poésie [...].³

Le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale, puis les crises socio-économiques et les inquiétudes écologiques, ont signifié pour le poète français l'enjeu d'une intériorité à retrouver dans et par l'usage poétique du langage, afin d'ouvrir à une forme d'accomplissement individuel. Aussi son projet tient-il une position singulière dans le paysage littéraire d'après-guerre : il s'élabore, d'une part, en réaction à ce que l'auteur considère comme les errements du surréalisme⁴ – auquel lui-même a appartenu à ses débuts – et, d'autre part, il exprime la volonté d'ouvrir une voie à l'écart de l'éclatement des valeurs qui détermine la postmodernité. Comme le met en avant John Jackson, cela se traduit par un rapport dialectique au langage :

¹ C'est le titre d'un ouvrage collectif dirigé par le poète lui-même : voir Yves BONNEFOY (sous la direction de), *La conscience de soi de la poésie*, actes des colloques de la fondation Hugot du collège de France (1993-2004), Paris, Seuil, 2008, collection « Le genre humain ».

² « Le sens, c'est ce qui fait qu'on peut dire que la vie a un sens, que cela vaut la peine de vivre et de survivre », Yves BONNEFOY, « Réponses », in Yves-Alain FAVRE (sous la direction de), *Yves Bonnefoy : poésie, art et pensée. Actes du colloque de Pau du 9 au 11 mai 1983*, Paris, Didier-Érudition, 1986, pp. 402-403.

³ Yves BONNEFOY, « Entretien. Yves Bonnefoy : "La poésie, c'est ce qui reprend à la religion son bien" », in *Le monde des religions*, http://www.lemondedesreligions.fr/entretiens/yves-bonnefoy-la-poesie-c-est-ce-qui-reprend-a-la-religion-son-bien-30-12-2011-2157_111.php, consulté le lundi 9 janvier 2012.

⁴ « C'est dans la mouvance du surréalisme qu'il publie ses premiers poèmes – *Le Cœur-espace*, en 1945, *Traité du pianiste*, en 1946 –, dans d'éphémères revues fondées avec des amis, comme *La Révolution la nuit* ou *Les Deux Sœurs*. Mais Yves Bonnefoy, en désaccord avec les orientations données au mouvement après la guerre, prend vite ses distances par rapport à Breton, dont il refuse de signer le manifeste "Rupture inaugurale", en 1947 », Dominique COMBE, *Les Planches courbes d'Yves Bonnefoy*, Paris, Gallimard, 2005, collection « Foliothèque », pp. 28-29. Voir également : Daniel LEUWERS, *Yves Bonnefoy*, Amsterdam, Rodopi, 1988, collection « Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », p. 11.

La spécificité de Bonnefoy, en ce sens, tient à ce que chez lui le langage, bien que remis en question, n'est pas disqualifié en tant que tel, que le questionnement porté sur son pouvoir tend toujours [...] à le ranimer d'une foi, là où ses contemporains semblent [...] scruter ce langage dans sa préséance sur l'expérience vécue.⁵

L'espérance que Bonnefoy place en le langage réside entre autres dans son ouverture à ce qu'il désigne par l'expression : « ce simple »⁶ du monde, qui correspond à une dimension ineffable du réel, d'ordre absolu, tel « [l']absolu des pierres »⁷. La voie qu'il offre en partage revient à « [c]ontinuer de penser que l'arbre et le chemin sont si beaux dans la lumière du soir que ce ne peut être pour rien, et que nous avons toujours la tâche de les montrer, dans leur évidence »⁸. Son travail s'avère dès lors fondé sur une visée du Beau ; ce qui le distingue des auteurs contemporains occupés à définir la possibilité d'un langage authentique loin du souci esthétique, perçu par cette génération comme un leurre.

Or, cette recherche esthétique en réaction à un langage surchargé de sens et d'images, et en riposte à l'effondrement des certitudes balayées par l'événement de la Seconde Guerre mondiale, révèle un désir de simplicité, d'un retour au modeste, qui se traduit par un travail caractéristique d'épuration. Ces éléments invitent à penser que l'écrivain puise son inspiration, pour une part importante, ailleurs que dans les traditions occidentales. En particulier, il se révèle inspiré de façon non négligeable par la découverte d'un imaginaire extrême-oriental – ce que corrobore un séjour au Japon en 1968. L'esthétique de ses textes s'inscrit en effet parmi les œuvres qui, pour reprendre les analyses de Franck Villain et Yasuaki Kawanabe, se recentrent sur « l'ellipse, l'allusif, la réduction nominale, le fragmentaire, le blanc de la page » et révèlent, au-delà de la seule réduction formelle, la « quête d'un autre rapport au monde »⁹ inspirée entre autres par la tradition japonaise. Car le monde extrême-oriental convoque l'image d'une culture séculaire du signe qui tend à abolir, fantasmatiquement, l'écart entre écriture et monde, et représente par ailleurs un lieu où revivifier les valeurs spirituelles occidentales en crise. Comme le souligne Roland Mounier, l'instabilité des faits sociaux, au début du XX^e siècle, met en valeur les figures des « civilisations millénaires, supposées immobiles de l'Asie, le sage chinois, le yogi hindou, le bouddhisme du zen japonais »¹⁰. Pour Florence Braunstein également, « [l]a fortune du mythe de l'Orient se confortait de la décrépitude de la vieille Europe » en regard des conflits mondiaux, « quand ne se manifestait pas dans certains textes la prophétie pessimiste du “*déclin de l'Occident*” »¹¹.

Toutefois, les écrits d'Yves Bonnefoy mettent en avant, de façon presque exclusive, l'imprégnation de pensées occidentales – principalement celles de Hegel, Kierkegaard, Jean Wahl et Léon Chestov – ainsi que l'influence prépondérante des traditions artistiques européennes. En ce sens, la présence de l'Asie apparaît davantage en filigrane encore que dans les œuvres d'Henry Bauchau et de Christian Dotremont.

⁵ John E. JACKSON, *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers, 1976, collection « Poètes d'aujourd'hui », p. 36.

⁶ « Entretien. Yves Bonnefoy : “La poésie, c'est ce qui reprend à la religion son bien” ».

⁷ « Dans le leurre du seuil », in *Poèmes*, p. 267. Voir les analyses que le poète développe lui-même à ce sujet : Yves BONNEFOY, *La Seconde simplicité*, Paris, Mercure de France, 1961.

⁸ « Entretien. Yves Bonnefoy : “La poésie, c'est ce qui reprend à la religion son bien” ».

⁹ Franck VILLAIN et Yasuaki KAWANABE, « Avant-propos », in Franck VILLAIN et Yasuaki KAWANABE (textes réunis par), *La Revue des Sciences Humaines*, n°282 : *Le haïku vu d'ici*, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2006, p. 7.

¹⁰ Roland MOUNIER, *L'Europe des origines au début du XIV^e siècle. Histoire générale de L'Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 54. Slavoj Žižek montre également que l'attrait pour l'Extrême-Orient à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle est lié à la quête d'absolu ; voir Slavoj ŽIŽEK, *Fragile absolu ou pourquoi l'héritage chrétien vaut-il la peine d'être défendu ?*, traduit de l'anglais par François THÉRON, Paris, Flammarion, 2008, collection « La bibliothèque des savoirs ».

¹¹ Florence BRAUNSTEIN, *Penser les Arts martiaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, collection « Pratiques corporelles », p. 12.

Significativement, le poète théoricien écrit que « [n]ous sommes des Occidentaux et cela ne se renie pas »¹². Cette affirmation d'une « fidélité à la terre du couchant, à l'occident [sic] »¹³ révèle la volonté de qualifier sa propre culture artistique et littéraire à partir d'elle-même. Néanmoins, cela trahit plus profondément le besoin d'une distanciation à l'égard d'une sensibilité à l'Orient – sensibilité qu'attestent ses écrits sur l'écriture du *haïku* et l'évocation de préceptes bouddhistes dans des textes réflexifs¹⁴. Cette culture devient alors une figure de l'altérité à partir de laquelle définir sa propre identité. Ainsi, l'œuvre invite à lire un dialogue inscrit en négatif, dans le creux même de la pensée de l'auteur, avec les traditions principalement japonaises mais aussi chinoises, lesquelles agissent par innutrition philosophique. Il s'agit de penser l'intériorisation d'une sensibilité inspirée par l'Asie, laquelle lui ouvre une voie pour explorer de nouveaux horizons.

Dans cette perspective, les analyses s'appuieront sur une convergence de sensibilité entre les poèmes et la pensée orientale, et souligneront des homologues significatives. Pour reprendre le cadre épistémologique de François Jullien, passer par la culture extrême-orientale n'exprime pas une « fuite de l'Occident (de soi-même ou de sa culture) » ni la « tentation naïve de l'exotisme ou mysticisme de l'extraordinaire », mais un choix spéculatif « pour vivre une *expérience de l'esprit* »¹⁵. Grâce à ce dialogue interculturel auquel invitent l'ouverture et la polysémie des poèmes¹⁶, ceux-ci permettent d'éclairer en retour, de façon ponctuelle, certains aspects de la culture sino-japonaise, et font émerger la possibilité d'enrichir mutuellement la connaissance de l'une par l'autre.

I Révéler la « présence »

À partir du recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, publié en 1953, Yves Bonnefoy se détache du mouvement surréaliste et inscrit l'ensemble de son entreprise comme un projet incessamment repris afin de transmettre l'expérience de ce qu'il nomme la « présence » :

Qu'est-ce que la présence ? Cela séduit comme une œuvre d'art, cela est brut comme le vent ou la terre. Cela est noir comme l'abîme et pourtant cela rassure. Cela semble un fragment d'espace parmi d'autres, mais cela nous appelle et nous contient. Et c'est un instant qui va mille fois se perdre, mais il a la gloire d'un dieu.¹⁷

Cette définition, qui emprunte les ressources de la langue poétique, évoque l'expérience d'un phénomène d'ordre ineffable, qui se révèle au sujet de façon épiphanique. On y retrouve également les traits caractéristiques de

¹² Yves BONNEFOY, *L'Improbable et autres essais* [1959], Paris, Gallimard, 1983, collection « Idées », p. 42.

¹³ « Quelle que soit sa nostalgie de l'aube, Bonnefoy porte son œuvre moins vers la clarté aurorale que vers le crépuscule finissant. Il est possible que ce choix soit un acte de lucidité : perception aiguë, douloureuse, de la perte de l'orient [sic] », Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, Paris, Librairie José Corti, 1989, collection « Rien de commun », p. 229.

¹⁴ Voir à titre indicatif : Yves BONNEFOY, « Préface. Du haïku », in Roger MUNIER, *Haïku*, Paris, Fayard, 1983, pp. IX-XXXVI ; Yves BONNEFOY, « Un rire de moine zen », in *Le Nouvel Observateur*, 26 octobre 1984, p. 84.

¹⁵ François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle* [1989], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, Paris, Seuil, 2007, collection « Opus », pp. 780-781.

¹⁶ L'œuvre se révèle à cet égard sous-tendue par une « éthique dialogique » ; voir pour plus de précisions : Michèle FINCK et Patrick WERLY (textes réunis par), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2013, collection « Configurations littéraires ».

¹⁷ *L'Improbable et autres essais*, p. 27.

l'écriture mystique, fondée sur l'hyperbole et des formules proches de l'oxymore, nécessaires pour rendre compte d'un absolu venant dépasser le langage qui sert à l'évoquer.

En premier lieu, ce projet place d'emblée la poésie en opposition au conceptuel : « [u]n emploi du langage, la poésie, mais qui vise dans chaque mot cette syncope de ce qu'y veut le concept »¹⁸. Cela concerne de ce point de vue la préservation par l'écriture de la richesse insondable du réel. Pour l'écrivain, « êtres et mêmes choses ne sont qu'absences, "mort", quand on les aborde au moyen simplement de l'instrument conceptuel », car celui-ci substitue « par une représentation abstraite et partielle à leur pleine réalité de présence ici, maintenant »¹⁹. En second lieu, cette visée offre la possibilité de retrouver une forme d'intériorité dans la création littéraire, car la « présence » s'oppose à la désacralisation de l'expérience du monde qu'induit la rationalisation inspirée par l'objectivation scientifique. Significativement, Bonnefoy l'assimile à une puissance numineuse d'ordre sacré : « [c]ela ressemble à la mort... Est-ce la mort ? D'un mot qui devrait jeter ses feux sur la pensée obscure, mot cependant rendu méprisable et vain : c'est l'immortalité »²⁰. Or, comme le développe Jean-Pierre Jossua, une des voies privilégiées du *transcender* demeure :

[...] l'émerveillement mêlé de crainte [...] devant l'apparaître du numineux dans le monde : c'est l'antique expérience du sacré. Quand la poésie retrouve celle-ci à sa manière, plus hésitante, les images se montrent épiphaniques en elles-mêmes, sans que joue la substitution propre à la métaphore.²¹

Aussi l'écriture bonnefoienne correspond-elle à la mise en œuvre de ce que Jérôme Thélot nomme une « poétique de l'immémorial », au sens où elle se fait « la mémoire de ce qui n'est rien de langagier » et se fait « dans le temps la ressaisie de l'éternel »²².

1) Du surréel à la « terre »

S'il est vrai qu'Yves Bonnefoy a cherché à s'extraire d'une forme d'enfermement vécu dans le surréalisme – en raison d'une interdépendance, estimée aliénante, entre la réalité, l'image et le langage, établie par les théories d'André Breton –, son œuvre trahit cependant moins une rupture radicale, comme le mettent en avant de nombreux commentateurs, qu'une continuité entre l'œuvre dite de maturité et la période antérieure qu'elle disqualifie. En effet, ce qui a attiré l'écrivain dans la poétique surréaliste contient en germe les éléments qui définiront son entreprise ultérieure :

¹⁸ Yves BONNEFOY, « Poésie et philosophie », in Gilbert GADOFFRE, Robert ELLRODT et Jean-Michel MAULPOIX, *L'acte créateur*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, collection « Écritures », p. 7. La lutte contre l'emprise du concept commence dès les essais *Sur le concept du lierre*, publié en 1951, et *Les tombeaux de Ravenne*, publié en 1953. Cependant, « [o]n se priverait [...] de toute compréhension véritable de la pensée d'Yves Bonnefoy à ce sujet si on la réduisait, précisément, à une guerre », Patrick NÉE, « De la critique poétique selon Yves Bonnefoy », in *Littérature*, n°150 : Yves Bonnefoy. Traduction et critique poétique, Paris, Larousse/Armand Colin, 2008, p. 92.

¹⁹ Yves BONNEFOY, « De Hier régnant désert à Pierre écrite », in Odile BOMBARDE et Jean-Paul AVICE (sous la direction de), *Yves Bonnefoy*, Paris, L'Herne, 2010, « Cahier de l'Herne », p. 91.

²⁰ *L'Improbable et autres essais*, p. 27.

²¹ Jean-Pierre JOSSUA, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, Paris, Beauchesne, 2000, p. 66.

²² Jérôme THÉLOT, « L'essence de l'homme selon Yves Bonnefoy », in *L'immémorial. Études sur la poésie moderne*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, collection « Encre marine », p. 287. Ainsi, l'œuvre de Bonnefoy s'oppose au travail de l'oubli qui caractérise la Vie pour Michel Henry : « [o]ublieuse la vie l'est par nature en tant qu'immanence, laquelle expulse de soi insurmontablement l'*ek-stasis* et par suite toute forme de pensée possible », Michel HENRY, *Généalogie de la psychanalyse. Le commencement perdu*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, collection « Épiméthée ». Voir aussi Stefano AGOSTI, « Violence de l'oubli », in *L'Arc*, n°66 : Yves Bonnefoy, Aix-en-Provence, 1976, pp. 42-47.

[...] elle était suprêmement attentive [...] à ces mille choses à la fois furtives et insistantes que la poésie antérieure n'avait pas su interroger, même à l'époque du symbolisme [...] j'aimais l'objet surréaliste, et l'image où il apparaît, pour une certaine intuition de la présence, qui l'a posé, une intuition grâce à laquelle il est là devant nous, rebelle à toute analyse [...].²³

En effet, l'image surréaliste offre par son aspect improbable de déjouer l'emprise conceptuelle du réel. Cependant, à l'opposé de la volonté de faire émerger une surréalité, l'écrivain privilégie progressivement l'adhésion au monde tel qu'il se donne. Dès le « Cœur-espace », publié pour la première fois en 1946, le réel constitue l'horizon du texte ; et l'auteur subvertit à partir du recueil *Anti-Platon* la fonction de l'image. Alors que celle-ci est conçue dans les poèmes précédents « comme la *dé*-limitation du réel, [...] comme le dépassement de toute limite »²⁴, le recueil opère un renversement qui préfigure l'orientation de l'œuvre de maturité : « la réalité n'est plus cet au-delà que visaient les premiers essais du jeune Bonnefoy, mais bien un en-deçà que chaque image nous dévoile au moment même où une autre image se surajoute à elle »²⁵.

On comprend que l'œuvre post-surréaliste se trouve orientée par la vigilance à l'égard des tentations de transfigurer le monde tel qu'il se présente, et se révèle marquée par ce qui correspond à la volonté éthique d'établir la « terre »²⁶ :

Mais ce qui a fini par me séparer des surréalistes, c'est que je crois [...] qu'il n'est de présence vraie que si la sympathie, qui est la connaissance en son acte, a pu passer comme un fil [...] par toutes les dimensions de l'objet, du monde, les assumant, les réintégrant à une unité que je sens pour ma part que nous garantit la terre, en son évidence, la terre qui est la vie.²⁷

À la suite de Daniel Leuwers, « il convient de distinguer ce mot de celui de “nature” qui a servi au romantisme à opérer une trompeuse projection du moi, dans une sorte de panthéisme »²⁸. La « terre » correspond à un monde toujours perdu qu'il s'agit de reconquérir grâce à la réappropriation poétique du langage : « [t]oute terre, pour ce poète, n'est jamais qu'une terre promise, qu'il revient à la poésie de déceler comme une promesse afin, sinon de l'accomplir, au moins de patiemment la déchiffrer »²⁹. C'est ce que formule le premier poème de la section « Orangerie » de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* : « [l]e site au loin s'accomplira / Comme un destin dans la vive lumière. / Le pays le plus beau longtemps cherché / S'étendra devant nous terre des salamandres »³⁰. Ce mouvement de conquête s'opère, selon Patrick Née, sur le modèle de la quête arthurienne, par « l'opacité de l'être-là du monde à savoir questionner »³¹. En ce sens, l'objet « est donc le Graal [...] c'est-à-dire l'en-creux de ce qui, ultérieurement, pourra s'appeler la présence »³².

²³ Yves BONNEFOY, « Entretien avec John E. Jackson », in *L'Arc*, n°66 : *Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 87.

²⁴ Arnaud BUCHS, « L'image surréaliste : entre langage et réalité », in Murielle GAGNEBIN (sous la direction de), *Yves Bonnefoy : lumière et nuit des images*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, collection « L'Or d'Atalante », p. 35.

²⁵ Arnaud BUCHS, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme. La réalité à l'épreuve du langage et de l'image*, Paris, Galilée, 2005, collection « Débats », p. 284. Voir également : Daniel LEUWERS, *Yves Bonnefoy, op. cit.*

²⁶ « L'écriture de poésie ? La terre de sous nos pas mais trempée comme après l'orage, creusée par de grandes roues qui ont passé, se sont éloignées. Terre tout orniers dont de brèves lueurs remontent », « Remarques sur l'horizon », in *L'Heure présente*, p. 136.

²⁷ « Entretien avec John E. Jackson », p. 90.

²⁸ Daniel LEUWERS, *Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 50.

²⁹ Roger MUNIER, « Le pays », in Odile BOMBARDE et Jean-Paul AVICE (sous la direction de), *Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 58.

³⁰ « Sans titre », in *Poèmes*, p. 93.

³¹ Patrick NÉE, « Lecture d'une athéologie négative », in *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n°890-891 : *Yves Bonnefoy*, Éditions Europe, 2003, p. 81. John Jackson souligne par ailleurs que l'œuvre de Bonnefoy tend à « assurer à l'objet nommé une singularité, une irréductibilité qui

Alors que l'écriture se détache de tout rapport mimétique ou réaliste au monde extérieur par la mise en œuvre d'associations sémantiques improbables (« [q]uelle pâleur te frappe, rivière souterraine, quelle artère en toi se rompt, où l'écho retentit de ta chute »³³ ; « [l]e pays n'était que pierre grise. / Très loin, très bas gisait l'éclair d'un fleuve nul. Mais les pluies sur la terre surprise / Ont réveillé l'ardeur que tu nommes le temps »³⁴ ; « [l]'orage / A envahi le ciel, l'éclair / S'est fait d'un grand cri bref, / Et les richesses de la foudre se répandent »³⁵), les éléments qui la composent sur le plan thématique révèlent qu'elle se trouve cependant ancrée dans l'expérience tangible du réel. Aussi se définit-elle comme une poésie *référentielle*, en ce sens qu'elle donne à voir des êtres, des lieux et des choses clairement identifiables dans leur évidence sensible. De façon concrète, la « terre » se trouve évoquée par une langue « élémentaire, rudimentaire, presque primitive et artisanale »³⁶, en accordant une place prééminente au substantif. Ce procédé génère un effet de matérialité fondée sur la pure nomination, de façon à garder le langage au plus près du réel. Le scripteur privilégie également un vocabulaire resserré sur des termes préférentiels, à valeur d'hyperonymes³⁷. Parmi les plus fréquents, on retrouve des éléments primordiaux comme le feu, l'eau, la végétation, les pierres, le sang ; des espaces peu définis comme le jardin, la rive, la falaise ; des animaux comme l'oiseau, la salamandre ; ainsi que des actes dotés d'une forte portée symbolique : le cri, le chant, le sang répandu, arracher l'épée à la pierre, nommer, mourir. L'enjeu concerne la mise au point d'une langue apte à ressaisir l'essentiel de l'expérience sensible à partir de ce que le poète nomme les « grands signifiants »³⁸. Il s'agit tant d'éléments universaux de l'expérience sensible que des gestes fondamentaux de l'existence, aisément partageables ; en sorte que, comme le souligne Jérôme Thélot, « le resserrement du lexique n'est que la voie détournée pour interioriser la totalité du monde sensible »³⁹.

Ce travail sur le plan lexical et thématique est renforcé par la dimension symbolique accordée à la versification, en regard de la maîtrise des codes qui inscrit l'entreprise de Bonnefoy dans la continuité des grandes œuvres classiques. La fréquence des alexandrins – avec césure à l'hémistiche ou fondés sur une structure de trimètre – ainsi que celle des décasyllabes et des octosyllabes, illustre l'« ambition de saisir le réel en une grande équation, de le comprendre comme un ordre »⁴⁰. Ce qui se dessine est la quête d'une coïncidence entre l'aspect formel de la parole poétique, d'ordre symétrique, et l'énigme de la « terre » ; soit l'accord possible entre une forme d'art raffiné, conscient de ses techniques, et le mode intuitif de jouissance intérieure, de contemplation du

puisse le soustraire à l'empire des Idées », John E. JACKSON, *Yves Bonnefoy, op. cit.*, pp. 7-8.

³² *Idem.*

³³ « Théâtre. VI », in *Poèmes*, p. 50.

³⁴ « Le pays découvert », *ibid.*, p. 170.

³⁵ « La pluie sur le ravin. II », in *Les planches courbes*, p. 46.

³⁶ Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens, op. cit.*, p. 326.

³⁷ Voir l'analyse du lexique des premiers recueils post-surréalistes par Jérôme Thélot dans son ouvrage : *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Librairie Droz, 1983, collection « Histoire des idées et critique littéraire ».

³⁸ « [...] les “grands signifiants” de la parole, dont la “Lettre à Howard L. Nostrand” de 1963 dressait un premier inventaire (fer, eau, pierre, et tant d'autres éléments d'un rapport archaïque à l'origine) qui ne cesserait d'ailleurs de se modifier ou de s'enrichir », Patrick NÉE, « Savoir lire, mais pour lever les yeux du livre », in François LALLIER (sous la direction de), *Avec Yves Bonnefoy. De la poésie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2001, collection « Essais et savoirs », p. 101.

³⁹ Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 148. « Il me semble [...] que ces grandes réalités méditables ont pour fonction, non de s'effacer dans un sens, mais de rassembler le réel [...] et ainsi de rendre possible qu'il soit présent et vivant à l'occasion du plus simple feu », Yves Bonnefoy, « Lettre à Howard L. Nostrand », citée dans Patrick NÉE, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Paris, Hermann, 2004, collection « Savoir : Lettres », p. 76.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26. Cela révèle également « qu'a été interiorisée la pensée classique de l'ambition numérale par où, sans souscrire à une “beauté” privée de terre, le poète peut tendre au langage immortel », *ibid.*, p. 27.

monde. À ces procédés de versification se joint le choix d'utiliser des structures syntaxiques simplifiées de manière à amplifier la dimension incantatoire des vers :

Tendue, hiératique, la poésie de Bonnefoy se prive à dessein des immenses possibilités du français, préférant aux syntaxes glorieuses son propre resserrement ; et ce dernier fonctionne comme le signe d'une intuition de l'informulable auquel il faut subordonner toute langue.⁴¹

En regard de ces éléments, on peut postuler que les principes de l'esthétique japonaise principalement, mais aussi chinoise, dont s'imprègne l'écrivain à travers différentes lectures⁴², lui ouvrent une voie hors de celle tracée par le surréalisme. La prééminence de la relation au monde, à l'opposé d'une approche conceptuelle en leurre, rejoint la valorisation extrême-orientale d'un être-au-monde charnel, loin de toute séparation entre sujet et monde. En particulier, Bonnefoy exploite ponctuellement l'esthétique des *haïkus*, ainsi qu'il l'évoque lui-même dans son allocution : « Le haïku, la forme brève et les poètes français »⁴³. Cela se donne à voir en premier lieu dans quelques poèmes courts, structurés en deux vers : « [t]u as pris une lampe et tu ouvres la porte, / Que faire d'une lampe, il pleut, le jour se lève »⁴⁴ ; « [t]ombe, mais douce pluie, sur le visage. / Éteins, mais lentement, le très pauvre chaleil »⁴⁵ ; également dans certains distiques qui réactualisent le rapport allusif au monde caractéristique du poème court japonais (« [u]n peu de vent / Écrit du bout du pied un mot hors du monde »⁴⁶ ; « [d]ans le blé déformé / Et le vin qui sèche »⁴⁷) ; ainsi que dans des poèmes moins resserrés qui s'inspirent de leur thématique et de leur construction retardant l'accès au sens (« [r]aques étaient les voix / Des rainettes le soir, / Là où l'eau du bassin, coulant sans bruit, / Brillait dans l'herbe »⁴⁸).

Alors que l'évolution de l'œuvre débouche sur une libération de la parole, au point d'effacer les frontières génériques entre prose et poésie selon une amplitude phrastique qui l'éloigne de la brièveté du *haïku*, cette influence se révèle transférée sur le plan thématique par le motif de la neige. Comme l'analyse Livane Pinet-Thélot, celui-ci correspond à « l'écriture virginale du moi d'avant le lieu, d'avant toute détermination : c'est l'exister pur dans les mots, “l'encre” qui “a blanchi” ne redoublant pas ce qui est »⁴⁹. Bien que la neige soit associée de façon privilégiée au lieu *Hopkins Forest*, ces éléments rappellent le *topos* poétique d'une Asie neigeuse, caractéristique du début du XX^e siècle et que Bonnefoy a pu reprendre, comme Henry Bauchau, à la « Chine intérieure » de Pierre Jean Jouve. Cela invite à penser que la neige correspond à un processus d'*orientalisation* de la « terre » dont il rêve l'avènement.

⁴¹ *Ibid.*, p. 75.

⁴² En réponse à un courriel, Yves Bonnefoy évoque quelques ouvrages qui l'ont marqué : « [j]'ai lu Suzuki, [...] Blyth (Haiku), Herrigel (Tir à l'arc), Rolf Stein (Jardin chinois). Pas les autres que vous citez. D'autres auxquels je ne pense pas... », mail personnel d'Yves Bonnefoy daté du 5 juin 2013.

⁴³ Yves BONNEFOY, « Le haïku, la forme brève et les poètes français », conférence reproduite dans *Terebess Asia Online (TAO)*, <http://terebeck.hu/english/haiku/bonnefoy.html>, consulté le 11 juillet 2014.

⁴⁴ « Sans titre », in *Poèmes*, p. 106.

⁴⁵ « Une pierre », *ibid.*, p. 210.

⁴⁶ « Sans titre », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 111.

⁴⁷ « Dans le leurre du seuil », in *Poèmes*, p. 256.

⁴⁸ « Les rainettes le soir. I », in *Les planches courbes*, p. 11.

⁴⁹ Livane PINET-THÉLOT, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1998, collection « Études de critique et d'histoire littéraire », p. 105.

L'intérêt de convoquer l'écriture du *haïku* réside dans le fait qu'elle n'est pas seulement liée à une tradition précise, mais permet d'éclairer des enjeux scripturaires propres à l'horizon d'attente d'une génération de poètes, si l'on s'accorde à reconnaître avec Ariyoshi Toyotaro que :

Ce n'est pas l'Occident et le Japon qui se rencontrent dans la forme brève du haïku, mais la vie horizontale spatio-temporelle et la vie verticale de l'ici-maintenant, c'est-à-dire le moi du langage et le moi qui contemple la vie sans mots.⁵⁰

L'entreprise de l'auteur partage avec l'écriture poétique japonaise la volonté d'effacer l'*ego* au profit de l'avènement d'un au-delà des mots : « [J]e rêve de la matière. Pourquoi y aurait-il quelqu'un dans le bruit du monde ? N'est-ce pas moi, plutôt, qui n'existe pas ? »⁵¹. Certains poèmes produisent un effet d'anonymat en effaçant la singularité du scripteur, lequel « s'est assez désencombré de sa différence personnelle, assez dépris de soi pour témoigner qu'il y a, devant lui, un monde »⁵². La pratique de Bonnefoy fait ainsi sienne les objectifs du poète japonais Matsuo Bashô : « [p]renez et notez l'instantanéité rayonnante de la présence avant qu'elle ne s'en aille »⁵³. Si l'écriture a pour but de rendre à l'objet sa vocation d'absolu, Bonnefoy rejoint l'esprit des arts orientaux en ce que sa démarche ne consiste pas « à chercher l'absolu ni à le construire, mais à manifester son évidence et sa présence, à le laisser être »⁵⁴.

2) Poétique de l'horizon

Au-delà du rapport au monde, la séparation d'Yves Bonnefoy à l'égard du surréalisme manifeste un renversement de perspective concernant le *medium* poétique. À partir du recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, il passe d'un travail de l'image et du langage à un travail *sur* l'image et *sur* la langue : « [l']image n'est désormais plus transparente, elle s'opacifie au contraire pour nous dérober le monde et devenir un supplément ; l'écriture n'est plus seulement le moyen, elle devient aussi l'objet du discours sur le monde »⁵⁵. En héritier de Mallarmé, l'écrivain est conscient de la rupture entre le langage et le sensible, au sens où, selon une structure en chiasme que développe Marlène Zarader, la parole « abolit la présence » et le mot « scelle l'absence des choses »⁵⁶.

Comme l'établit Jérôme Thélot, dès lors que l'œuvre se fait « conscience de soi », elle « sait la parole comme différence (impuissance du poème à présenter ce qu'il nomme, "défaut des langues", abolition de la

⁵⁰ Ariyoshi TOYOTARO, « Yves Bonnefoy et le haïku », in Franck VILLAIN et Yasuaki KAWANABE (textes réunis par), *La Revue des Sciences Humaines*, n°282 : *Le haïku vu d'ici*, op. cit., p. 157.

⁵¹ « Voix dans le bruit de la pluie. II », in *L'heure présente*, p. 293.

⁵² Jérôme THÉLOT, « Le plus bref poème d'Yves Bonnefoy », in *L'immémorial. Études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 254. Isabelle Chol évoque également une poétique « lapidaire » qui tend à « effacer les frontières entre le sujet et l'objet », inspiré des préceptes du *zen*, Isabelle CHOL, « Pierre nue, pierre ornée, pierre écrite d'Yves Bonnefoy : le creuset d'une utopie », in *L'esprit créateur*, volume XLV, n°2 : *Écriture des pierres/Pierres écrites : territoires de l'imaginaire minéral dans la littérature française du XX^e siècle*, Université du Minnesota, 2005, p. 74.

⁵³ Ariyoshi TOYOTARO, « Yves Bonnefoy et le haïku », art. cit., p. 157. On peut noter que le poète a développé une méditation sur Bashô dans le *Nuage Rouge*, intitulée : « La fleur double, la sente étroite, la nuée », in *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, pp. 327-346.

⁵⁴ Guillaume CARRON, « Réversibilité et créativité : une perspective sur la peinture chinoise à partir de Merleau-Ponty », in Valentina TIRLONI et Jean-Jacques WUNENBURGER (sous la direction de), *Esthétiques de l'espace. Occident et Orient*, Paris, Mimésis, 2010, collection « L'œil et l'esprit », p. 208.

⁵⁵ Arnaud BUCHS, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme. La réalité à l'épreuve du langage et de l'image*, op. cit., p. 333.

⁵⁶ Marlène ZARADER, « Le partage des mots. Yves Bonnefoy et Louis-René des Forêts », in *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n°890-891 : *Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 204.

chose par le signe, etc.) » et, par ailleurs, elle « sait son propre savoir comme encore un écart »⁵⁷ – à savoir le surcroît du vécu sur la signification des mots. Poser la « présence » comme absolu qui motive la création induit un écart irréductible entre la nature de la réalité qu'elle évoque et la nature même du langage. De la même façon que les poèmes chinois et japonais, les textes tentent alors d'exprimer ce qui constitue, paradoxalement, un « hors de la parole »⁵⁸. De ce point de vue, l'écriture porte la marque du manque, au sens où la rédaction est liée à l'épreuve de la perte de la « présence » dans l'expression :

En désignant dans la distance un étant dont la présence s'est retirée, le poème nous introduit dans la proximité de cela qui, en tout étant, se retire. Ce qu'il donne ainsi à voir, c'est l'invisible horizon qui est le fondement de toute visibilité. Montrer, c'est alors faire signe vers la présence disparaissante de l'être [...].⁵⁹

Dans cette perspective, le projet de l'écrivain correspond à ce que Roland Barthes décrit comme la « recherche d'une écriture impossible »⁶⁰, caractéristique de ce qu'il désigne par la « modernité » poétique. Écrire revient en effet, pour reprendre la formule de Michel Collot, à « essayer de traverser le vide qui sépare le mot de la chose, faire l'épreuve que celle-ci se dérobe »⁶¹. Aussi la question se pose-t-elle de savoir comment le scripteur parvient à revendiquer une « présence » extra-textuelle, débordant le dicible, par le biais d'éléments textuels.

Il apparaît que Bonnefoy développe une poétique de l'« horizon », au sens que lui confère Michel Collot, en écho à l'essai *Sous l'horizon du langage* et le texte « Remarques sur l'horizon » du recueil *L'Heure présente*⁶² ; c'est-à-dire une écriture qui ne cesse de générer un effet de transcendance de façon à ce que les textes renvoient à un au-delà d'eux-mêmes. Comme l'évoque le poème « Art poétique », cela concerne en premier lieu la rupture des canons esthétiques traditionnels pour retrouver une profondeur saisissante : « [v]isage séparé de ses branches premières, / Beauté toute d'alarme par ciel bas »⁶³. Toutefois, par-delà l'effraction du sens conventionnel, ce qui intéresse l'écrivain est l'inscription de béances au cœur des poèmes, comme autant de déhiscences qui donnent accès au macrocosme. Ce qui est visé est l'introduction symbolique de l'infini entre les signes, propre à une « poétique du blanc »⁶⁴, en faisant communiquer les mots par leur « horizon externe »⁶⁵ ; ce qui se trouve amplifié dans le recueil *Dans le leurre du seuil* par des coupures visuelles marquées par des lignes de points. Les textes révèlent ainsi une marge d'« appréhension » phénoménologique qui renvoie, par analogie, à la structure du monde, en ce sens que « [l]es rapports unissant les mots à l'intérieur du poème réfèrent métaphoriquement aux relations existant entre les choses »⁶⁶.

⁵⁷ Jérôme THÉLOT, « L'essence de l'homme selon Yves Bonnefoy », *art. cit.*, pp. 285-286.

⁵⁸ François CHENG, *L'écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie des poèmes des Tang* [1977], Paris, Seuil, 1996, collection « Points. Essais », p. 232.

⁵⁹ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon* [1989], Paris, Presses universitaires de France, 2005, collection « Écritures », pp. 206-207.

⁶⁰ Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Éléments de sémiologie* [1953], Genève, Éditions Gonthier, 1965, collection « Bibliothèque médiations », p. 36.

⁶¹ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 148.

⁶² « Parlons de l'horizon, mes amis, de quoi pourrions-nous parler d'autre ? / Toujours nous parlons de lui, ou plutôt en lui. Quand nous formons des projets, quand nous aimons », « Remarques sur l'horizon », in *L'Heure présente*, p. 131.

⁶³ « Art poétique », in *Poèmes*, p. 78.

⁶⁴ Voir Anne-Marie CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters Vrin, 2000, collection « Accent ». Cette poétique se marque en particulier par le choix de disposer typographiquement certains poèmes de façon centrée.

⁶⁵ « [...] celui-ci est fait des relations [que la chose] entretient avec les autres objets qui l'entourent. [...] ils sont en effet toujours « appréhensés » dans la marge », Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 178.

À ces éléments stylistiques s'ajoute, sur le plan thématique, l'insistance du terme « mort », lequel signifie le surgissement même de l'horizon au sein de l'existence – d'autant plus que « [p]our les poètes modernes, le “désir d'horizon” peut ainsi coïncider avec “celui de la mort” »⁶⁷. D'une part, comme l'analyse Livane Pinet-Thélot chez Bonnefoy, la répétition d'ordre incantatoire du mot *mort* lui confère une puissance négative, au sens où son inscription annule le rapport conceptuel aux choses :

De sorte qu'il y a une force du mot *mort* : celle d'être le plus vide des concepts et, du coup, d'investir de ce surcroît de vide les autres mots de la langue en les attirant dans sa gravitation, d'accomplir sur eux son suréminent travail négatif, de défaire de l'intérieur les significations.⁶⁸

D'autre part, l'inscription de l'acte de mourir – et non la seule représentation de la mort comme état de non-vie – l'associe à une puissance sémantique qui vient dé-clôturer le texte : « [l]es dalles de la mort s'écaillent dans ses yeux »⁶⁹ ; « [m]ourir est un pays que tu aimais »⁷⁰ ; « [m]ourir a fait le lit de la nuit dans mon cœur »⁷¹.

Si la mort peut se lier à des connotations négatives d'enfermement et de néantisation de l'être, elle détient cependant une positivité dès lors qu'elle est associée à l'idée du franchissement, du passage vers l'au-delà. Elle entre de la sorte en résonance avec le feu et la cendre, de façon à former une constellation sémantique par contamination symbolique – le feu signifiant, entre autres, la destruction du concept et du pouvoir de nommer. Selon les termes de l'auteur, il s'agit de passer d'une « “mauvaise mort”, infuse dans ce divertissement, le concept, à un affrontement de la finitude, “vraie vie” »⁷². Les textes se trouvent dès lors sous-tendus par une dynamique du dépassement, en écho à l'exergue de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* empruntée ironiquement à Hegel : « [m]ais la vie de l'esprit ne s'effraie point devant la mort et n'est pas celle qui s'en garde pure. Elle est la vie qui la supporte et se maintient en elle »⁷³.

Cette esthétique de la rupture et de la béance se trouve secondée par des procédés qui induisent une écriture référentielle : tant l'exploitation de déictiques que le choix de privilégier la métonymie à la métaphore. D'une part, les démonstratifs renvoient structurellement à des référents de l'ordre de l'évidence pour l'énonciataire, puisqu'il les montre, et de l'ordre de l'énigme pour le lecteur, puisqu'ils lui demeurent invisibles. En ce sens, ils rendent présent ce qui est absent pour le sujet de réception et donnent paradoxalement lieu « à ce qui demeure insituable »⁷⁴. D'autre part, l'importance de la métonymie chez Bonnefoy donne de façon privilégiée « *figuration* à la “présence”, et d'abord par la contiguïté [...] qu'elle instaure entre ce qui, en-deçà et au-delà, échappe au langage, et le langage lui-même »⁷⁵. Son travail scripturaire sollicite ainsi les compétences perceptives et imaginaires du lecteur pour compenser l'aspect délimité du texte :

⁶⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁸ Livane PINET-THÉLOT, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger*, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁹ « I », in *Le Cœur-espace*, p. 9.

⁷⁰ « Vrai nom », in *Poèmes*, p. 73.

⁷¹ « Une pierre », *ibid.*, p. 214.

⁷² « De Hier régnant désert à Pierre écrite », p. 91.

⁷³ *Poèmes*, p. 43.

⁷⁴ Gérard GASARIAN, « Écriture de l'errance/Errance de l'écriture chez Bonnefoy », in *L'esprit créateur*, volume XXXVI, n°3 : *Yves Bonnefoy*, Université du Kentucky, 1996, p. 48.

⁷⁵ Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy*, Paris, édité par ADPF (Association pour la Diffusion de la Pensée Française), 2005, p. 50.

La structure d'horizon témoigne de la faculté qu'a l'intelligence perceptive de dépasser constamment le simple donné ; elle marque aussi les limites de son pouvoir, car elle est toujours dépassée par l'excès de ce qui se propose à elle. [...] Si bien que la tâche d'exploration et d'« explication » perceptive est en principe infinie, puisqu'elle n'élimine jamais une marge irréductible d'invisible et d'inexpliqué [...].⁷⁶

L'inscription de la « structure d'horizon » permet en particulier de relier le travail de l'auteur à la tradition poétique extrême-orientale, dès lors que, de façon similaire, ce qui importe aux poètes chinois et japonais est « moins la juxtaposition parfaite de détails exactement observés que la traduction visible de la structure cachée des choses »⁷⁷. La difficulté d'évoquer les choses ou les événements dans l'œuvre de l'écrivain français révèle, identiquement aux œuvres orientales, ce que Philippe Lacoue-Labarthe nomme une « différenciation interne de la présentation » : au plus intime de l'acte de nommer se joue une manière « de faire paraître l'inapparaissant qui sous-tend, ou plus exactement qui se retire et se renferme dans la présentation même »⁷⁸. À la différence que ce qui se retire pour Bonnefoy correspond au « fond sans fond de la présentation »⁷⁹ que signifient la « présence » ou la « terre » ; alors que pour les poètes orientaux, il s'agit du fond sans fond qui sous-tend le tissu du réel et s'assimile au *Tao*⁸⁰. Inscrire l'« horizon » au cœur des poèmes concerne la possibilité de restituer aussi fidèlement que possible l'expérience de la réalité, s'il est vrai qu'en regard de la démonstration de Michel Collot, toute chose ne se dévoile qu'en impliquant nécessairement un voilement, propre à la structure du visible :

Il y a en elle quelque chose qui échappe, et le poème, en la laissant échapper, est en quelque sorte fidèle à l'échappement qui la constitue. La chose est opaque, comme le mot du poème ; elle ne s'offre jamais sans reste à la perception.⁸¹

En retour, passer par la tradition extrême-orientale offre de comprendre la poétique métonymique de Bonnefoy – en ce qu'elle est ouverte à la fois « à la communication de l'expérience sensible [...], telle qu'à ce moment-là vécue dans sa part d'*impénétré* » et « au futur de cette émotion »⁸² – comme une écriture *transitoire*. Elle permet d'éclairer comment, par devers l'écart entre langage et réalité, l'expression poétique y donne néanmoins accès. Pour les poètes orientaux :

Les mots du poème, en tant qu'inscription du sens, ne représentent que le moment, transitoire, de son actualisation manifeste, entre cet en-deçà des mots que constitue la motivation de la conscience poétique, toujours relativement indéterminée, et le prolongement infini du poème au-delà d'eux, ou plutôt après eux, par déploiement au sein de la conscience lectrice [...].⁸³

⁷⁶ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 18.

⁷⁷ « Les peintres chinois, lors même qu'ils se veulent observateurs fidèles de la nature [...], ne proposeront jamais d'une fleur ou d'une branche, si justement définies soient-elles dans leur représentation, une image qui puisse être confondue avec celles dont s'ornent d'ordinaire les planches de botanique », François CHENG, *Chu Ta : le génie du trait*, Paris, Phébus, 1986, p. 50.

⁷⁸ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience* [1986], Paris, Christian Bourgeois, 1997, collection « Détroits », p. 129.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ Le Tao « est à la fois le fonds indifférencié dont tout procède (comme ce fonds sans fond qui constitue le capital de la réalité) et l'actualisation concrète qui aboutit à chaque individuation déterminée », François JULLIEN, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce* [1995], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, op. cit., p. 416.

⁸¹ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 179.

⁸² Patrick NÉE, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 118.

⁸³ François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle*, op. cit., p. 760.

Dans cette perspective, la « structure d'horizon » peut renvoyer à la relation qui fait de chaque énonciation le prolongement spontané de l'expérience émotionnelle qui a incité la conscience. Le monde suscite l'affectivité du scripteur en « ébranlant la subjectivité » et, tout autant, « rend possible l'avènement de son expression en servant de figuration corrélatrice à sa manifestation »⁸⁴. C'est ce qu'évoque le motif du paysage chez Bonnefoy : « [s]a blessure créa, paysage rocheux, / Une combe où mourir sous un ciel immobile »⁸⁵, « [j]e me penchais sur toi, vallée de tant de pierres, / J'écoutais les rumeurs de ton grave repos »⁸⁶. L'écrivain théoricien établit lui-même un rapport de contiguïté entre la substance émotionnelle de la « présence » et la matérialité des mots :

[...] le langage n'est pas composé de concepts, *il l'est de mots*. [...] Par la grâce du mot, conséquemment, parce qu'il est ce corps matériel, naturel, qui a l'infini de la chose, notre corps peut venir à la rencontre du monde, à ce niveau élémentaire, antérieur aux notions, où ce monde est précisément totalité, unité.⁸⁷

Ainsi s'opère dans les textes un isomorphisme entre le monde et le langage, de façon à instituer l'écriture sur le même plan que la matière affective de la réalité.

3) Témoignage de soi

Alors que le mode de donation de la « présence » est celui de l'évidence, on voit apparaître une tension à l'égard du fait que son évocation se fonde sur un langage parfois en rupture violente avec les normes qui régissent la pragmatique communicationnelle : « [l]a jambe démeublée où le grand vent pénètre / Poussant devant lui des têtes de pluie »⁸⁸ ; « [o]ui, par la voix / Violente contre le silence de, / Par le heurt de l'épaule / violemment contre la distance de / – Mais de ta foudre d'indifférence tu partages »⁸⁹ ; « [e]st-il mort ? Qu'il se lève, dans le noir, / [...] Ne sachant / Si c'est le jour qui point ou la nuit qui tombe »⁹⁰. La dimension énigmatique des textes traduit la lutte du poète pour transcrire ce qui est de l'ordre de l'indicible ; et celle-ci façonne en retour un *ethos* qui refuse la compromission avec la facilité apparente, voire trompeuse, de la prédication pour demeurer le plus juste possible :

Ici, la tâche
Que je ne sais finir. Ici, les mots
Que je ne dirai pas.⁹¹

L'écriture se confond avec l'élaboration d'une « matière-émotion », laquelle consiste non à traduire de façon univoque les sensations issues du contact avec le monde, mais à « produire une émotion d'une tonalité et

⁸⁴ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)* [1985], Paris, Presses universitaires de France, 2003, collection « Quadrige », p. 66.

⁸⁵ « Sans titre », in *Poèmes*, p. 100.

⁸⁶ « La lampe, le dormeur. II », *ibid.*, p. 199.

⁸⁷ Yves BONNEFOY, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 262.

⁸⁸ « Théâtre. V », in *Poèmes*, p. 49.

⁸⁹ « L'épars, l'indivisible », *ibid.*, p. 318.

⁹⁰ « Le pianiste », in *Raturer outre*, p. 24.

⁹¹ « Les nuées », in *Poèmes*, p. 311.

d'une intensité analogues, mais d'une qualité différente et proprement esthétique »⁹². En particulier, l'opacité des textes provient du partage de l'intériorité du scripteur, transmise par un usage singulier du langage. Car pour Patrick Née, l'importance de la métonymie « enracine le langage dans l'intimité des expériences vécues du poète »⁹³ ; si bien que la « présence » s'avère consubstantielle à la subjectivité qui en fait l'expérience :

Car la présence n'est pas le fait qu'une chose soit posée devant nous ; elle n'est pas la manifestation du réel et du visible, mais un certain rapport qui s'établit entre le sujet et l'objet. Elle est un mode de perception, qui ne divise pas le réel [...], mais le met en rapport avec le sujet de cette perception.⁹⁴

La « présence » *du* monde renvoie à une présence *au* monde, en raison du fait que la « participation au fond obscur des choses » n'est possible qu'en vertu de l'incarnation du sujet : « s'enfoncer dans la chair même du monde » implique que le poète s'y trouve « physiquement inclus »⁹⁵.

Sur le plan scripturaire, cela met en lumière l'importance d'une saisie de la langue qui renforce le parti-pris de continuer à dire « je » – ce qui positionne l'auteur à l'encontre du mouvement structuraliste qui évacue la personne du scripteur. Jean Starobinski souligne à cet égard l'importance des marques de subjectivité avec l'emploi fréquent d'une méta-position du sujet lyrique. Les nombreuses formules qui marquent la subjectivité (« je crois », « je prétends », « je voudrais », etc.), dessinent l'*ethos* d'un énonciataire qui revendique pleinement la responsabilité de ses paroles, à l'encontre de la distanciation qui marque majoritairement les œuvres de poésie française contemporaine entre l'auteur et l'instance énonciative :

[...] ce trait de style, liant *ce qui est dit* à un *dire* explicite qui le produit et le soutient, renforce la chose exprimée par l'acte de présence d'un auteur qui s'en porte garant : c'est là un geste éthique, où le « moi » qui parle fait face au risque, en s'avançant en personne dans ce qu'il affirme.⁹⁶

Cela concerne la mise au point d'un *dire* qui soit une manière d'être, de façon à donner accès, même imaginairement, à l'identité du scripteur. Cette posture qui récuse toute coupure entre l'énoncé et l'énonciation aboutit à la constitution d'un *ethos*, au sens développé par Dominique Maingueneau d'un sujet qui « se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir »⁹⁷. Ces éléments représentent autant de réponses partielles à la question que pose le poète : « [q]ue faire [...] pour qu'il y ait quelque sens encore à dire *Je* ? »⁹⁸.

Cependant, on voit émerger une potentialité de contradiction entre l'exigence d'un témoignage de soi authentique, au fondement d'une éthique rédactionnelle, et la lutte de l'auteur contre le « subjectivisme », soit la prégnance de l'*ego* dans l'écriture, qui constitue un enjeu important de son travail⁹⁹. Cette opposition axiologique correspond à la tension qu'Ariyoshi Toyotaro met en lumière entre les différents enseignements au confluent

⁹² Michel COLLOT, *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, collection « Écritures », pp. 26-27.

⁹³ Patrick NÉE, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁴ Olivier HIMY, *Yves Bonnefoy. Poèmes commentés*, Paris, Champion, 1991, collection « Unichamp », p. 15.

⁹⁵ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁶ Jean STAROBINSKI, « La prose du voyage », in *L'Arc*, n°66 : *Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 3.

⁹⁷ Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 143.

⁹⁸ Yves BONNEFOY, *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, Paris, Seuil, 1999, collection « La Librairie du XXI^e siècle », p. 22.

⁹⁹ « Cette œuvre est l'une des moins narcissiques qui soient », Jean STAROBINSKI, « La poésie entre deux mondes », in *Poèmes*, Paris, Gallimard, 2006, collection « Poésie », p. 11 ; « la présence dont il est en quête n'est pas du tout la sienne [...] mais celle, *transnarcissique*, d'une expérience du divin partageable », Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 50.

desquels l'écrivain se situe : d'un côté, une tradition occidentale qui pose la personne comme valeur absolue et, de l'autre, une tradition d'inspiration orientale qui valorise le détachement de soi jusqu'à l'impersonnalité¹⁰⁰. Ce qui se dessine, en contrepoint de la posture qui assume l'origine énonciative de la parole, est l'adhésion d'Yves Bonnefoy à l'effacement du Moi face au monde. Celui-ci rejoint à la fois la distinction entre le Moi psychologique et le « je » textuel que pose la formule célèbre de Rimbaud : « Je est un autre », et les préceptes bouddhistes conduisant à l'expérience de la vacuité.

Par-delà cette contradiction apparente se joue en profondeur la possibilité de témoigner véritablement de soi, sans se laisser piéger dans un discours menacé de solipsisme. Comme l'énonce le poète lui-même :

[...] lutter contre les leurres en nous de l'universelle écriture, les critiquer, les dénouer un à un, refuser en somme de dire « moi » au moment même où le « Je » s'affirme, c'est, tout négatif que cela paraisse, aller déjà vers le lieu commun.¹⁰¹

Cela invite à considérer que l'élimination du sujet grammatical qu'il affectionne et qui rejoint la syntaxe des vers chinois et japonais (« [s]e détachant / De la paroi qui s'écroule, / Se creusant, s'évasant, / Se vidant de soi »¹⁰² ; « [n]eiger / Se désenchevêtrer du ciel »¹⁰³) manifeste le « désir d'unité mise sous tension »¹⁰⁴, laquelle caractérise les poèmes orientaux. Dans cette perspective, l'éclipse du sujet renvoie de façon indicative, de même que dans les *haïkus*, davantage « à un “être avec” qu'à un être de l'effacement »¹⁰⁵.

Le témoignage de soi du scripteur correspond à cet égard à l'expression d'une forme d'hospitalité à la fois textuelle et intérieure : l'écrivain « redouble ses sensations, ses sentiments » afin de transformer « en mots partageables la *chair vive* de ses émotions »¹⁰⁶. Il « accueille le monde, le ciel et la terre, et les étoiles, et chacun de nous que son poème élit » à partir de soi, de façon à aboutir à une esthétique « objective », dès lors qu'il « ne reste pas seulement l'hôte d'une circonstance, mais qu'il parvient à s'en dégager »¹⁰⁷. Plus profondément, pour Michel Jarrety, l'écriture de soi de Bonnefoy fonde une « esthétique de l'échange » en ce que le passage de l'expérience vécue à la verbalisation des affects repose de façon essentielle sur une « conversion où, par un renversement essentiel, l'œuvre s'accroît de pouvoir donner »¹⁰⁸ :

[...] car un tel don n'est pas d'appauvrissement mais d'alliance, et la délivrance si souvent évoquée par Bonnefoy n'est que la recherche d'un autre lien : en se délivrant de son Moi trop étroit, le *Je* délivre aux autres le poème qui les réunit.¹⁰⁹

En regard de ces éléments, l'œuvre témoigne d'une parenté de sensibilité profonde avec la pensée phénoménologique de Michel Henry. Toutes deux interrogent de façon similaire, selon leur voie propre, le

¹⁰⁰ Voir Ariyoshi TOYOTARO, « Yves Bonnefoy et le haïku », *art. cit.*

¹⁰¹ *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, pp. 198-199.

¹⁰² « Dans le leurre du seuil », in *Poèmes*, p. 266.

¹⁰³ « Le miroir », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 112.

¹⁰⁴ Franck VILLAIN et Yasuaki KAWANABE, « Avant-propos », *art. cit.*, p. 9.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ Jasmine GETZ, « Introduction », in Jasmine GETZ (textes réunis par), *La Revue des Sciences Humaines*, n°286 : *Poésie, esthétique et éthique*, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2007, pp. 24-25.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Michel JARRETY, « Sujet éthique, sujet lyrique », in Dominique RABATÉ (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, collection « Perspectives littéraires », p. 146.

¹⁰⁹ *Idem.*

fondement de la communauté humaine à partir de la condition individuelle, radicalement subjective. De manière similaire au philosophe, le poète théoricien fait de l'énonciation subjective, du « je », au-delà de la réduction pragmatique à un signe pronominal anonyme et vide qu'opère l'analyse linguistique et discursive, le signe abyssal de l'intériorité de l'être :

[...] il n'en reste pas moins que nous disons *Je*, quand nous parlons, dans l'urgence des jours, au sein d'une condition et d'un lieu qui du coup demeurent, quels qu'en soient les faux-semblants ou le manque d'être, une réalité et un absolu.¹¹⁰

Plus encore, pour reprendre l'analyse de Johanne Villeneuve, dans chaque énonciation poétique « quelque chose parle » à travers le sujet lyrique et « qui ne viendra pas témoigner en propre »¹¹¹. Ainsi, davantage qu'ils ne déploient les états psychologiques égotiques du sujet, les poèmes témoignent intrinsèquement du « soi » profond de l'auteur, qui correspond à son intériorité à la fois inaccessible et partagée par chacun : la Vie qui s'auto-révèle dans chaque sensation. C'est ce que le poète exprime pour sa part de la sorte :

[...] je pensais, moi, que le goût du sel dans la vague ou la fraîcheur dans le vent, ce n'est qu'une enveloppe, en effet, si on les prend comme fin, sans rapporter leur rencontre à une expérience de soi [...] pour un recourbement des composantes de celle-ci sur une ouverture, une transcendance, en son fond.¹¹²

Si Bonnefoy se range parmi les écrivains qui « tendent à faire de ce qui n'est, dans la perception habituelle, qu'une occultation provisoire, une invisibilité radicale »¹¹³, c'est en raison du fait que la texture émotionnelle de ses vers fait partager le foyer d'une perspective que le lecteur ne peut posséder. La dimension illisible des textes traduit l'invisibilité constitutive du sujet, « précisément parce qu'il est le foyer d'une autre perspective sur le monde, d'un autre horizon »¹¹⁴. L'écriture élève ainsi l'expérience d'autrui à une expérience pleinement « métaphysique »¹¹⁵ ; car la venue de la Vie en soi, impliquant de ne pouvoir faire l'épreuve que de soi, place les tonalités *affectives* de la vie d'autrui dans un champ à jamais inaccessible – de la même façon que ce corps qu'il est, tel qu'il se donne à voir, dérobe la réalité vitale de son être. Par extension, on conçoit, selon la formule de Daniel Leuwers, que la « terre » de Bonnefoy représente le lieu privilégié où « l'on peut échanger les preuves de l'existence d'autrui »¹¹⁶.

¹¹⁰ *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, p. 21. « [...] l'homme est celui qui dit Je. L'homme ne dit pas Je parce qu'il peut parler. L'homme parle pour autant qu'il dit Je et il peut dire Je sur le fond de l'essence de l'ipsité en lui. [...] L'homme ne crée pas l'être, il est créé par lui, en lui, et cela parce que, s'auto-affectant originellement dans l'auto-apparaître de sa venue à soi et advenant de la sorte, l'être se détermine chaque fois comme un *ego* », Michel HENRY, *Généalogie de la psychanalyse. Le commencement perdu*, op. cit., p. 117.

¹¹¹ Johanne VILLENEUVE, « L'enchantement ou ce que l'image doit à la voix. D'après le témoignage de Filip Müller », in Marie-Pascale HUGLO, Serge CARDINAL et Sarah ROCHEVILLE (textes réunis par), *La Revue des Sciences Humaines*, n°288 : *Les espaces de la voix*, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2007, p. 40.

¹¹² Yves BONNEFOY, « Faut-il oublier Valéry ? Entretien avec Serge Bourjea », in Odile BOMBARDE et Jean-Paul AVICE (sous la direction de), *Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 113.

¹¹³ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 17.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 82. Le regard de l'autre, pour Michel Collot, est « le foyer visible de ce point de vue sur le monde qui me restera toujours invisible », *ibid.*, p. 97.

¹¹⁵ « Parce que la vie est un "s'éprouver soi-même", elle est chaque fois celle d'un Soi. [...] En raison de l'appartenance de chacun à la vie, de l'immanence de celle-ci en chacun, la question se pose de savoir si [...] chaque Soi atteint l'autre *dans sa propre vie*, s'il la touche *là où elle touche à elle-même*. Une telle question n'est rien de moins que celle de la portée métaphysique de l'expérience d'autrui », Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 297.

¹¹⁶ Daniel LEUWERS, *Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 50.

II Habiter poétiquement le monde

Le choix de lier l'expérience de la « présence » à la « terre » polarise l'œuvre d'Yves Bonnefoy autour de la conquête non tant d'un enrichissement purement individuel que d'un lieu à investir de façon affective et symbolique, et à partager avec autrui. Si la « présence » exprime le désir d'immédiat, de façon comparable aux expériences mystiques de fusion dans l'épaisseur du monde¹¹⁷, la voie de la poésie s'en sépare en ce que la mystique débouche, selon l'écrivain théoricien, sur le « silence » et l'effacement du « souvenir des êtres »¹¹⁸. Or, à l'inverse, la vocation de l'écriture poétique est de :

[...] se souvenir du langage ; de considérer que le réel, ce n'est pas l'abîme cosmique mais la terre humaine ; et de revenir vers la société pour partager avec les hommes et les femmes du temps présent, historique, cette mémoire de l'infini de la chose [...]. L'infini du pain et du vin, ce qui permet le partage.¹¹⁹

En contrepartie, les textes apparaissent fondés sur une tension irréductible. Car l'idéal du poète s'oppose à l'écriture, s'il est vrai que le langage ne constitue que le « leurre » de la vraie vie – comme l'évoque la section « Dans le leurre des mots » des *Planches courbes*. Or, en contrepoint du désir du simple qui sous-tend son projet¹²⁰ – soit l'être-au-monde vécu dans sa plénitude, sans l'intermédiaire du langage et de ses catégories notionnelles –, Olivier Himy met en avant que la « présence », *de facto*, n'est pas seulement « la simple manifestation du monde devant le sujet, mais le réinvestissement de cette manifestation par la parole »¹²¹. Le poète pose en effet que « [l']immédiat ne se donne pas »¹²² ; aussi la complexité de son travail réside-t-elle en ce qu'il assume consciemment les tensions qui animent la création, et qu'il tente d'intégrer pour les dépasser. Ces éléments invitent à penser qu'il n'y a de « présence » que poétique :

[...] il y a effectivement chez Bonnefoy un certain nominalisme : non pas bien sûr qu'il prétende « réellement » créer en nommant, mais parce qu'au fond le langage fait aussi partie du réel, et que seule la chose assumée, c'est-à-dire réinvestie par la puissance de la parole d'un sujet, peut prétendre à la vérité.¹²³

De ce point de vue, l'écrivain rejoint en profondeur Hölderlin – qu'il cite significativement en exergue à *Hier régnant désert* – en ce que l'habitation du monde s'avère nécessairement poétique ; c'est-à-dire imprégnée et amplifiée par l'expérience de la poésie. Cela éclaire l'orientation de l'œuvre vers la mise au point d'une « parole », en opposition à la négativité de la « langue »¹²⁴ ; soit, contre la « dispersion des mots qui dit l'éloignement des

¹¹⁷ Pour Bonnefoy, poésie et mystique se rejoignent en ce qu'elles visent à atteindre « la profondeur du réel » : « [l']une et l'autre se portent dans la perception de ce qui est au-delà des lectures qu'on peut en faire avec le discours conceptuel », « Entretien. Yves Bonnefoy : "La poésie, c'est ce qui reprend à la religion son bien" ».

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ « Tu te coucheras sur la terre simple, / De qui tenais-tu qu'elle t'appartint ? », « sans titre », in *Poèmes*, p. 148.

¹²¹ Olivier HIMY, *Yves Bonnefoy. Poèmes commentés, op. cit.*, pp. 15-16.

¹²² *Le Nuage rouge*, p. 62.

¹²³ Olivier HIMY, *Yves Bonnefoy. Poèmes commentés, op. cit.*, pp. 38-39.

¹²⁴ « Depuis *L'Improbable*, en effet, si Bonnefoy ne cesse de reprendre – quitte à l'infléchir – l'opposition saussurienne entre langue et parole, c'est pour affirmer un écart essentiel : du côté de la langue, l'absence et ce qu'il nomme l'*excarnation*, la présence au contraire du côté de la parole, et l'incarnation », Michel JARRETY, « Sujet éthique, sujet lyrique », *art. cit.*, p. 140.

choses, et leur interdit toute emprise sur le réel même que la poésie a pour charge de réunifier »¹²⁵, la volonté de rassembler par la rédaction « ce que le monde, le vécu, et la langue, séparent »¹²⁶.

1) « Empiègement » de l'image

L'émancipation d'Yves Bonnefoy à l'égard du surréalisme révèle un changement de perspective à l'égard des fonctions de l'image – changement qui témoigne moins d'un dépassement que d'un renversement selon Arnaud Buchs¹²⁷. Pour une part non négligeable, l'auteur se prononce en faveur de ses potentialités et invoque « la capacité des images » ou « le blé des images »¹²⁸. Comme il le formule lui-même dans sa leçon inaugurale au Collège de France, les images correspondent à « l'éclat qui manque à la grisaille des jours, mais que permet le langage quand le recourbe sur soi, quand le pétrit comme un sein natal, la soif constante du rêve »¹²⁹. Ces propos invitent à considérer une continuité esthétique entre les textes surréalistes et les premiers recueils post-surréalistes : aux vers liminaires du « Cœur-espace » (« [a]u plein froid de l'été ton visage de pierre / [...] ainsi j'avais franchi ton visage dans l'herbe / Mais la lumière est devenue opaque / Des têtes grondent maintenant sur le drapeau de la terre »¹³⁰) font écho les thématiques développées à partir de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (« [l]e froid saignait sur tes lèvres »¹³¹ ; « [l]'herbe nue sur tes lèvres et l'éclat du silex / Inventent ton dernier sourire »¹³² ; « [t]es pas seront longtemps la nuit, la terre nue »¹³³).

Toutefois, à partir de la rupture avec le mouvement d'André Breton, l'image perd sa transparence imaginaire. Comme le développent les essais, elle « s'opacifie [...] pour nous dérober le monde et devenir un supplément »¹³⁴. Cette évolution aboutit à un rapport négatif à son égard, jusqu'à la dévalorisation : « boue de l'image aux yeux déserts »¹³⁵ ; « pourquoi l'image / Qui n'est pas l'apparence, qui n'est pas / Même le rêve trouble, insiste-t-elle / En dépit du déni de l'être »¹³⁶ ; « image impénétrable qui nous leurra / D'être la vérité enfin presque dite »¹³⁷. La question de la représentation se noue, d'une part, à celle du rapport à autrui et révèle l'importance de détenir la figure de l'autre « à une profondeur où les images ne prennent plus »¹³⁸ ; d'autre part, au désir profond de la personne, puisque « [l]'image donna vie à l'exsangue désir »¹³⁹.

L'ambiguïté de ce rapport reflète le caractère paradoxal de l'image selon la définition qu'en donne Bonnefoy : une « impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient [...] de mots détournés de

¹²⁵ *Idem*.

¹²⁶ Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 156.

¹²⁷ Voir Arnaud BUCHS, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme. La réalité à l'épreuve du langage et de l'image*, op. cit.

¹²⁸ Murielle GAGNEBIN, « Éloge de la traversée et de la sympathie : l'image chez Yves Bonnefoy », in Murielle GAGNEBIN (sous la direction de), *Yves Bonnefoy : lumière et nuit des images*, op. cit., pp. 9-10.

¹²⁹ *Lienx et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, p. 26.

¹³⁰ « I », in *Le Cœur-espace*, p. 9.

¹³¹ « Théâtre. I », in *Poèmes*, p. 45.

¹³² « Théâtre. XV », *ibid.*, p. 59.

¹³³ « Sans titre », *ibid.*, p. 163.

¹³⁴ Arnaud BUCHS, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme. La réalité à l'épreuve du langage et de l'image*, op. cit., p. 333.

¹³⁵ « Deux couleurs », in *Poèmes*, p. 274.

¹³⁶ « Le fleuve », *ibid.*, p. 255.

¹³⁷ « Le souvenir », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 14.

¹³⁸ « Théâtre. XIII », in *Poèmes*, p. 57.

¹³⁹ « Sur une pietà de Tintoret », *ibid.*, p. 247.

l'incarnation »¹⁴⁰. Si elle constitue le moyen privilégié pour intensifier les tonalités *pathétiques* du monde, elle exprime simultanément une tentation symptomatique d'« excarnation »¹⁴¹ – c'est-à-dire le pouvoir, par sa fascination d'ordre spéculaire, de se substituer au réel et d'empiéger le sujet en lui donnant le reflet déréalisé de ses désirs. Selon les termes de l'auteur :

Que de dualismes nocifs, entre un ici dévalorisé et un ailleurs réputé le bien, que de gnosés impraticables, que de mots d'ordre insensés ont été répandus ainsi par le génie mélancolique de l'Image, depuis les premiers jours de notre Occident, lequel réinventait la folie, sinon l'amour !¹⁴²

Sa dangerosité est liée au risque « de se lover sur soi, dans la courbe repliée d'un monde dont le mal est précisément de constituer une totalité séparée »¹⁴³. C'est pourquoi Yves Bonnefoy affirme que la « terre » représente « l'avenir de l'écriture qui se refuse à l'image »¹⁴⁴.

Pour autant, le poète refuse une posture iconoclaste, elle-même extrémiste, ainsi que l'attestent ses écrits sur la peinture italienne et son intérêt pour l'immédiateté qu'offre l'image. Dans la lignée de la pensée plotinienne, qui se sépare des gnostiques la condamnant, il lui assigne la possibilité de contempler la « présence » sans passer par la médiation du *logos*. Dès lors, l'objectif est « [n]on [de] refuser l'image, qui est un dé-chainement de notre langue secrète », mais de « l'analyser comme avec un prisme, y libérer les forces qui s'y composent trop à l'étroit »¹⁴⁵. Aussi doit-on distinguer l'opposition dialectique au cœur de l'œuvre entre la nécessité des *images*, dont la multiplicité évite l'iconoclasme, et l'importance de lutter contre la fétichisation de l'*Image*, laquelle risque de déboucher sur l'idolâtrie¹⁴⁶. Ce qui se joue concerne la lutte contre cette dernière, car elle confère aux textes une dimension mortifère, en ce sens que ceux-ci ne donnent alors plus accès qu'à un « reflet insubstantiel »¹⁴⁷. À cet égard, l'analyse de l'expérience esthétique de Michel Henry s'avère éclairante :

Dès que commence la vision esthétique [...], dès que la « toile » ou le « bois » devient un « tableau » [...], il est « neutralisé », n'étant plus perçu ni posé comme objet du monde mais comme une entité qui n'a d'autre fonction que de figurer la réalité représentée sur le tableau – laquelle est, elle aussi, neutralisée, n'appartenant pas plus au monde réel que les éléments qui la représentent [...].¹⁴⁸

On mesure le rôle contradictoire que joue l'image, s'il est vrai que contre l'autonomisation de la réalité intra-textuelle¹⁴⁹ existe la voie d'une conscience de l'enfermement possible dans les signes : « c'est la seule voie

¹⁴⁰ *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, p. 26. Pour plus de précisions, voir l'ouvrage de Patrick Née consacré au rapport du poète à l'image : Yves Bonnefoy *penseur de l'image. Ou les travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006.

¹⁴¹ L'expression est employée par Yves Bonnefoy dans son essai *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1995, collection « Folio/Essais ».

¹⁴² *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, p. 27.

¹⁴³ Michel JARRETY, « Sujet éthique, sujet lyrique », *art. cit.*, p. 143.

¹⁴⁴ *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, p. 152.

¹⁴⁵ « [...] non se refuser au désir, qui porte l'image, mais le désenchevêtrer des objets trop particuliers en quoi il s'aliène, l'intérioriser à l'universel », « Entretien avec John E. Jackson », p. 91.

¹⁴⁶ Voir Patrick NÉE, Yves Bonnefoy *penseur de l'image. Ou les travaux de Zeuxis*, *op. cit.* Voir également : Jean-Luc MARION, *L'idole et la distance*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1977.

¹⁴⁷ Jean STAROBINSKI, « La poésie entre deux mondes », *art. cit.*, p. 18.

¹⁴⁸ Michel HENRY, *La barbarie*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1987, collection « Le livre de poche. Biblio essais », p. 45.

¹⁴⁹ « De ce point de vue, l'œuvre est langue, qui institue, qui fait tenir, qui professe une réalité autonome, éprouvée substantielle, considérée suffisante », *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, p. 25.

qui permette au sujet parlant de rejoindre un autre sujet, d'en partager – en creux peut-être mais pleinement – une dimension d'existence »¹⁵⁰. Selon l'analyse d'Arnaud Buchs :

Dans l'un comme dans l'autre enfermement potentiel, dans les cercles du solipsisme et de l'autotélicité sur le point de se refermer, l'image est aussi bien la menace que le remède ; elle est cette limite entre ce que nous appelons la réalité et le texte, [...] le point de rencontre d'un en deçà et d'un au-delà.¹⁵¹

Sur le plan de l'écriture, cela signifie élaborer ce que Daniel Leuwers nomme un « dépassement interne » par lequel l'image révèle ne donner accès qu'à une « présence minée »¹⁵², c'est-à-dire marquée par l'illusoire, en signifiant ses propres limites. L'inscription insistante du reflet participe à cette élucidation de la qualité irréaliste propre à la représentation : « qui se pencha / Tristement, fortement, sur une image, / Amèrement, sur le reflet d'un autre jour »¹⁵³. Le reflet constelle thématiquement avec le miroir (« [c]e miroir, notre vie. Que la rosée / De la nuit se condense et coule, sur l'image »¹⁵⁴) ainsi qu'avec l'évocation de l'expérience onirique, qui marque la distance conscientisée entre l'écriture et la réalité (« nous étions deux pays de sommeil / Communiquant par leurs marches de pierre / Où se perdait l'eau non trouble d'un rêve / Toujours se reformant, toujours brisé »¹⁵⁵). Cela éclaire également l'importance accordée à la nuit, propice au rêve, d'autant plus que Gérard Gasarian montre qu'elle confère aux choses une « qualité irréaliste »¹⁵⁶ – en écho significativement à l'esthétique japonaise¹⁵⁷. Ce rapport de déconstruction va jusqu'à l'explicitation, selon un effet de surplomb méta-discursif qui brise d'autant plus efficacement l'enchantement des textes : « [n]on, les images se heurtent à l'eau qui monte, / Leur syntaxe est incohérence, de la cendre, / Et bientôt même il n'y a plus d'images, / Plus de livre, plus de grands corps chaleureux du monde / À étreindre des bras de notre désir »¹⁵⁸.

En outre, on peut repérer sur le plan stylistique un travail qui vise à instaurer une « négativité dans les images », afin d'en retirer la possibilité même, fondée sur la « richesse démesurée de la matière analogique »¹⁵⁹. Leur extrême abondance, qui peut aboutir à l'obscurité, permet en effet, paradoxalement, d'affaiblir le processus imaginaire. Cela rejoint également la perspective de Jean Starobinski, pour qui :

Pour que la « présence » ne soit pas occultée par les images qui la nomment, ou qui simplement l'appellent, il faut que celles-ci soient fluides, impermanentes, qu'elles puissent se glisser, pour ainsi dire, les unes sous les autres, que la demeure, la terre, le feu, l'instant puissent échanger leur pouvoir symbolique.¹⁶⁰

La « négativité » des images est renforcée par le choix de privilégier une écriture de la substance, avec la répétition des vocables « pierre », « fer », etc., comme autant d'indices de l'irréductible qui détermine ce que Jean-

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵¹ Arnaud BUCHS, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme. La réalité à l'épreuve du langage et de l'image*, op. cit., p. 260.

¹⁵² Daniel LEUWERS, *Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 27.

¹⁵³ « Une pierre », in *Poèmes*, p. 213.

¹⁵⁴ « Le haut du monde. VI », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 79.

¹⁵⁵ « La chambre », in *Poèmes*, p. 221.

¹⁵⁶ Gérard GASARIAN, *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*, Seyssel, Champ Vallon, 1986, collection « Champ Poétique », p. 86.

¹⁵⁷ « [...] nous autres Orientaux, nous créons de la beauté en faisant naître des ombres dans des endroits par eux-mêmes insignifiants [...] je crois que le beau n'est pas une substance en soi, mais rien qu'un dessin d'ombres, qu'un jeu de clair-obscur produit par la juxtaposition de substances diverses », Jun'ichirō TANIZAKI, *Éloge de l'ombre* [1934], traduit du japonais par René SIEFFERT, in *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, 1997, collection « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1499.

¹⁵⁸ « Dans le leurre des mots. II », in *Les planches courbes*, p. 79.

¹⁵⁹ Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, op. cit., pp. 226-227.

¹⁶⁰ Jean STAROBINSKI, « La poésie entre deux mondes », art. cit., p. 23.

Pierre Richard nomme « l'ordre matériel de l'impensable, le monde de l'obtus »¹⁶¹. Qui plus est, l'évocation de la mort pose la limite du pouvoir de représentation de l'image, à partir duquel se déploie l'irreprésentable, ainsi que l'énoncent les vers : « la mort / Déjà dit non à toute métaphore »¹⁶².

Ces différents éléments mettent en lumière que la création poétique peut mener à la « présence » en posant à la fois sa proximité et son manquement de la réalité. Il s'agit d'un travail de mise en lumière des mécanismes inhérents à la rédaction, afin d'établir par les mots un rapport au langage qui ne se satisfait pas de sa contemplation sous le charme du pouvoir évocateur des images¹⁶³ :

Si les mots n'en finissent pas de *se* désirer, c'est dans l'espoir de trouver en leur sein un au-delà d'eux-mêmes :
l'évocation d'un réel toujours plus désirable. À travers la « poésie désirée » de Bonnefoy, nous allons donc aussi
vers « ce qui est » : vers des mots qui sont d'autant plus attirants qu'ils nous rendent le réel plus désirable.¹⁶⁴

Cela signifie faire de la poésie un acte de transgression à l'égard de l'imaginaire par l'élaboration d'une parole en lutte contre l'Image, pour qu'advienne l'intuition de la « présence ». Ainsi, le caractère imagé de l'écriture du poète vise non pas à redoubler la représentation, mais à déployer le surcroît de perception que provoque l'annulation de la *mimésis* par le dispositif textuel. C'est pourquoi, pour Livane Pinet-Thélot, « la passion de Bonnefoy pour les images est liée à leur possible disparition – à leur infini –, et comment sa langue s'empare de ce qu'elles taisent »¹⁶⁵.

2) Écrire/désécrire

La perspective d'Yves Bonnefoy à propos de la création se distingue de celle de ses contemporains en ce que le « mensonge », qui en menace l'authenticité, réside non « dans l'adéquation de l'œuvre à son auteur comme sujet », mais dans le « fantasme d'autonomie souveraine de l'œuvre »¹⁶⁶. S'il dénonce l'« empiègement » possible, inhérent à l'exploitation irréflectie de l'Image, c'est parce qu'elle nourrit entre autres le fantasme de l'archétype idéal de la Beauté, tel que la pensée platonicienne en présuppose l'existence¹⁶⁷. Comme l'explicite Michel Jarrety, la « complaisance au Beau » représente l'envers négatif de l'expérience esthétique, car elle comporte le risque que « la structure l'emporte sur l'élan, la fermeture sur l'en-avant, que la beauté soit le travestissement [...] du *sens* »¹⁶⁸. Dès lors que la beauté implique la tentation d'une passion pour la forme seule, elle menace le rapport même de l'individu au monde. Aussi, comme le mentionne le poème « La beauté », dans lequel celle-ci est dite ce « qui

¹⁶¹ Jean-Pierre RICHARD, « Yves Bonnefoy », in *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, collection « Points », p. 263.

¹⁶² « Un souvenir », in *Raturer outre*, p. 15.

¹⁶³ Yves Bonnefoy dénonce significativement ce qu'il nomme le « symbolisme » dans la poésie, « à cause de la naïve confiance dans le “lac dur” du visible, dans les ors et les perles du réel, dans la beauté, ce vain marbre, qu'a eue toute une part de la poésie moderne, [...] en sa profondeur si narcissique et stérile », Yves BONNEFOY, *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 102.

¹⁶⁴ Gérard GASARIAN, *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*, op. cit., pp. 10-11.

¹⁶⁵ Livane PINET-THÉLOT, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger*, op. cit., p. 131.

¹⁶⁶ Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 46.

¹⁶⁷ Voir à ce sujet : Livane PINET-THÉLOT, « L'énigme du visible : la beauté », in *Nu(e)*, n°11 : *Yves Bonnefoy*, Nice, 2000, pp. 105-118.

¹⁶⁸ Michel JARRETY, « Sujet éthique, sujet lyrique », art. cit., p. 144.

ruine l'être », la « présence » ne sera atteinte qu'au prix d'une lutte contre le langage : « la beauté, / Sera suppliciée, mise à la roue, / Déshonorée, dite coupable, faite sang / Et cri, et nuit, de toute joie dépossédée »¹⁶⁹.

Cela éclaire la raison pour laquelle le « faire de l'écriture surréaliste cédera ainsi la place à un *défaire* »¹⁷⁰ ; si bien qu'à la mise au point du poème correspond un travail à rebours qualifié de « désécriture »¹⁷¹ :

La nécessité de la désécriture [...] s'impose d'abord à Bonnefoy comme le moyen de lutter contre une tentation qu'il reconnaît sienne – celle de « l'art » [...]. Aussi, avant d'être un impératif poétique, la désécriture est-elle ici un impératif éthique : elle est le refus de la propension de chaque œuvre à se refermer sur la beauté close de sa forme. La désécriture est un « sacrifice » de la « langue » [...].¹⁷²

La « désécriture » renvoie à la volonté d'une antirhétorique inspirée entre autres par la pensée de Kierkegaard, telle que la rédaction manifeste la recherche d'un dépassement du stade *esthétique* en stade *éthique*¹⁷³. Cela aboutit à une esthétique de l'imperfection, comme le formule le poème « L'imperfection est la cime » en réponse, par sa proximité, au poème « La beauté » :

Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire,
Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix.

Ruiner la face nue qui monte dans le marbre,
Marteler toute forme toute beauté.

Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil,
Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte¹⁷⁴

Ces vers éclairent le choix de privilégier, du moins dans les premiers recueils, des associations qui induisent un rapport ambivalent aux textes, à travers le morcellement du corps ou la violence de certains termes. Gérard Gasarian montre que le travail de l'auteur émerge à l'intersection de deux gestes antagonistes : « lorsque l'œuvre qui s'élabore harmonieusement sous la main se trouve défigurée, désœuvrée par un geste autodestructeur »¹⁷⁵. Au-delà du plan thématique, où l'évocation du « feu » exprime symboliquement l'acte de consumer les mots dont celle-ci est composée, la « désécriture » transparaît principalement dans des ruptures pratiquées à différents niveaux. Alors que le poète tend à privilégier les formes héritées de la tradition poétique – en ce qu'elles « signifient la part intemporelle du langage » –, l'inscription de l'imparité se conçoit comme « la traversée de ce langage par la ruine du corps souffrant, par la démesure de la mort »¹⁷⁶. L'irruption d'hendécasyllabes parmi les alexandrins les assimile à des vers « boiteux »¹⁷⁷, dont la fonction est de trahir le nombre classique de la versification. De même, au niveau strophique, la présence de tercets, par opposition aux

¹⁶⁹ « La beauté », in *Poèmes*, p. 136.

¹⁷⁰ Arnaud BUCHS, « L'image surréaliste : entre langage et réalité », *art. cit.*, p. 41.

¹⁷¹ « Écrire, certes, – qui a jamais pu ne pas le faire ? Mais *désécrire*, aussi bien, par une expérience complémentaire au poème, par la maturation que lui seul permet, les fantasmes et les chimères dont notre passé, autrement, obscurcirait notre vue », *Le Nuage rouge*, p. 76.

¹⁷² Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁷³ Voir à ce sujet : Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy, op. cit.*

¹⁷⁴ « L'imperfection est la cime », in *Poèmes*, p. 139.

¹⁷⁵ Gérard GASARIAN, *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷⁶ « D'un côté l'harmonie régulière de la danse, la stabilité d'une forme tendue vers l'ordre et le monde des essences, de l'autre un contretemps, comme la percée de la conscience inquiète, hantée des drames de l'existence », Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 38.

quatrains, les présente comme des strophes auxquelles « un vers manque », telles des « strophes boiteuses »¹⁷⁸. À cela s'ajoutent l'utilisation de « e » muets – comme des chevilles entre la perfection numérique et la rupture –, les discordances introduites par les contre-rejets ainsi que l'exploitation du blanc pour fragiliser la structure formelle des textes. Ces éléments induisent une relation de concordance entre l'émergence en creux de la « présence » et une textualité attaquée, ainsi que l'énoncent les vers : « [p]résence exacte [...] vivante, de ce sang qui renaît et s'accroît où se déchire le poème »¹⁷⁹ ; « [l]es livres, ce qu'il déchira, / La page dévastée, mais la lumière / Sur la page, l'accroissement de la lumière »¹⁸⁰.

La sensibilité d'Yves Bonnefoy pour des formes d'expression ou des œuvres marquées humblement par l'usure, la patine du temps et la défection de la maîtrise technique, rejoint en particulier celle des poètes et des artistes japonais, dès lors que leur art traditionnel « apparaît comme un art de la suggestion, de la concision et de l'imperfection »¹⁸¹. Cette qualité constitue pour cette culture un surplus esthétique qui, à la beauté de l'œuvre achevée, ajoute « une note mystérieuse, générant le *yūgen*, sentiment esthétique, suggestif et inexplicable que les Japonais ont prôné à partir du XII^e siècle »¹⁸². Pour eux, comme pour l'écrivain français, la beauté n'implique pas la perfection, la nature étant elle-même non soumise à cette notion abstraite :

[...] le décorateur ou le peintre japonais préfère l'asymétrie, la vue incomplète d'un arbre, la distorsion d'une céramique, le dallage irrégulier d'un jardin, le bois naturel et le crépi des murs d'un pavillon de thé. Au travers de ces manifestations, il cherche à rendre l'essence de la nature, insoumise, rude et majestueuse.¹⁸³

S'il est difficile d'évaluer précisément dans quelle mesure Bonnefoy s'inspire de ses lectures sur l'Orient, on observe des procédés similaires entre leurs approches respectives qui invitent à opérer ce rapprochement. Pour le Japon « l'impair est faste »¹⁸⁴ : bien que la symbolique numérale soit différente entre les traditions occidentale et extrême-orientale, il est significatif que les *haïkus* aient marqué l'imaginaire de l'auteur, alors que ces poèmes se fondent sur une structure rythmique de 5, 7 et 5 syllabes. De même, le resserrement du lexique ainsi que le choix fréquent de rimes pauvres, loin de toute recherche de sophistication rimique, font écho à l'attrait des Japonais pour la modestie d'un objet, « sans aucun effet apprêté ou spectaculaire »¹⁸⁵. À cela s'ajoute l'importance des « e » muets, en ce qu'ils évoquent l'élagage des « mots vides » qui caractérise l'écriture poétique extrême-orientale « afin d'introduire dans la langue une dimension en profondeur, celle justement du vrai “vide”, mû par le souffle médian »¹⁸⁶. La proximité entre ce travail stylistique et l'art des maîtres orientaux se trouve étayée par le fait que, dans l'un et l'autre cas, la recherche d'imperfection ne conduit pas à un travail de défiguration de la langue :

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁹ « Théâtre. XVIII », in *Poèmes*, p. 62.

¹⁸⁰ « Une pierre », in *Les planches courbes*, p. 39.

¹⁸¹ Christine SHIMIZU, *L'art Japonais*, Paris, Flammarion, 1997, p. 11.

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ *idem.*

¹⁸⁴ Maurice-Hyacinthe LELONG, *Spiritualité du Japon*, Paris, Le club du livre chrétien, 1961, p. 133.

¹⁸⁵ Christine SHIMIZU, *L'art Japonais*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁶ François CHENG, *L'écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, *op. cit.*, pp. 37-38.

Si le poème dénonce les illusions et les pièges du langage, jamais cependant il ne s'aventure à briser, à épuiser, comme d'autres poètes ont pu le tenter (on pense à Artaud, à Michaux), dans un travail radical de dislocation, les unités fondatrices de la langue.¹⁸⁷

Aussi est-ce à partir de la succession de phrases brèves, souvent nominales, que naît chez Bonnefoy « le sentiment d'une parole blessée, toute en ruptures »¹⁸⁸.

Au-delà du plan purement esthétique, c'est le partage de visées axiologiques similaires qui rend fécond ce dialogue. Leurs approches respectives ont en commun la volonté d'une adéquation entre l'œuvre et l'existence ; au point que Maurice-Hyacinthe Lelong évoque chez les maîtres orientaux des valeurs que ne désavouerait pas l'écrivain français :

À la recherche de l'aménagement d'une cité terrestre où la vie se développerait dans l'harmonie et la beauté en communion avec la nature, le Japon a découvert que l'ennemi était l'artificiel, l'enflure, le prolixe, le superbe. Il a cherché la perfection dans la mesure, la modération, l'authentique, la sobriété, la réserve.¹⁸⁹

Pour Jérôme Thélot, « l'art brisé » du scripteur exprime la volonté de « bâtir un pont entre existence et poème »¹⁹⁰ ; ce qui fait écho à la parole « brisée » du *haïku*, qui tend « vers un point sensible de rupture où [...] l'expérience humaine est à même de vibrer du presque rien qui amorce notre contact au monde »¹⁹¹. Plus précisément, son travail s'oppose à l'absolutisation de certaines représentations, liées à la maîtrise formelle, dès lors qu'elles menacent d'instituer « un sacré là où elles ne font que substituer leur "rêve" d'infini métaphysique aux vraies conditions de notre être-au-monde »¹⁹². Cela révèle par corollaire l'accès à une forme de sagesse, au sens où les poèmes fondent leur rapport à l'absolu sur le relatif d'une terre imparfaite par nature.

La parenté de sensibilité entre la poésie japonaise et celle d'Yves Bonnefoy invite en profondeur à associer l'acte de « désécrire », qui intervient à rebours du travail déjà réalisé, à une façon d'investir la rédaction comme une « Voie » extrême-orientale – à l'image des *budo*, dont la dimension spectaculaire a permis l'accès imaginairement, pour les Occidentaux, aux rites des arts asiatiques¹⁹³. Significativement, la scène d'énonciation des poèmes fait de l'écriture « le théâtre d'une lutte entre des mots obscurs et une parole lumineuse qui cherche à s'y trouver un passage »¹⁹⁴, ainsi qu'invite à le considérer le champ sémantique du combat avec les termes récurrents « guerre », « lutte », « affronter ». Par ailleurs, l'épée, associée à la légende arthurienne, se fait l'instrument privilégié d'une conquête poétique du réel¹⁹⁵ – privé de profondeur émotionnelle sans la poésie –, et invite à concevoir un isomorphisme avec la plume de l'écrivain, d'autant plus qu'il établit lui-même un parallèle signifiant entre écrire et entailler un support¹⁹⁶. Dès lors, sa pratique poétique rejoint l'esprit des arts martiaux au

¹⁸⁷ Henri SCEPI, « Une pensée de la langue », *art. cit.*, p. 136.

¹⁸⁸ « Plus longues, les phrases de Bonnefoy produisent les mêmes effets : leurs adjectifs détachés, leurs appositions et leurs apostrophes incessamment les coupent, les cassent, elles sont irrégulières et sans linéarité », Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁸⁹ Maurice-Hyacinthe LELONG, *Spiritualité du Japon*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁰ Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁹¹ Franck VILLAIN et Yasuaki KAWANABE, « Avant-propos », *art. cit.*, p. 7.

¹⁹² Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹³ On sait qu'Yves Bonnefoy est entré en contact avec la culture japonaise de façon privilégiée *via* la lecture du livre d'Eugen Herrigel : *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*.

¹⁹⁴ Gérard GASARIAN, *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁹⁵ Voir John E. JACKSON, *Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 39. On peut souligner qu'Yves Bonnefoy a achevé la traduction de la *Queste del saint graal* entreprise par Albert Béguin.

¹⁹⁶ Voir Yves BONNEFOY, *Sur un sculpteur et des peintres*, Paris, Plon, 1989, p. 141.

sens où, comme le souligne Philippe Jaccottet, « ce n'est pas contre un ennemi extérieur » qu'il doit combattre « mais plutôt contre ses propres armes »¹⁹⁷. C'est ce qu'évoque l'acte de « heurter » le « langage noir », s'il est vrai que cela a pour but d'en extraire autant de « lueurs »¹⁹⁸ pour éclairer le monde dans lequel se tient le sujet.

3) Structure spiralaire

Dès lors qu'Yves Bonnefoy fait de l'habitation du monde l'horizon de ses textes, l'écriture ne peut émerger que sur fond de contradictions irréductibles, à partir desquelles la création peut être dynamisée. L'œuvre se construit pour pouvoir se défaire, pour s'effacer elle-même au profit de ce qui est déjà là avant elle. Le lecteur est invité, de ce point de vue, à traverser la texture des images et des émotions qu'elle produit, pour atteindre un en-deçà. En ce sens, la poésie se fait le lieu d'une initiation : « [j]e pourrais dire qu'elle est un *réalisme initiatique* si elle nous donnait, au dénouement, le réel »¹⁹⁹.

L'opposition dialectique que l'écrivain pose entre la « poésie » et le « poème » – l'un étant l'actualisation spécifique et limitée du potentiel infini de l'autre²⁰⁰ – rejoint celle qui articule les images à l'Image. Plus concrètement, la poésie correspond à l'intimation « de quitter l'écriture, pour pratiquer, hors texte, les situations de la vie : un dehors où se reforme, en somme, la dimension d'expérience et de vérité qui manquent aux langues, quand elles s'enchantent de soi »²⁰¹. L'analyse de Michael Edwards à propos des enjeux de la création s'avère à cet égard éclairante, alors qu'il met en avant :

[...] un certain danger à parler de l'acte créateur – à voir dans le poète celui qui crée et dans son poème une création. Le poème, au lieu d'être ouverture au monde et à la poésie du monde, risque de devenir lui-même un monde opaque, l'invention d'une langue certes nouvelle mais de nature intransitive.²⁰²

Dans cette perspective convergent en profondeur l'approche de Bonnefoy et celle extrême-orientale, pour laquelle l'idée de création est étrangère : « non seulement parce qu'elle projette au départ de l'œuvre l'idée d'un sujet unique et séparé, mais parce qu'elle clôt aussi cette œuvre sur elle-même, en une immobilité achevée »²⁰³. Il intègre alors, à son insu, ce qui détermine la posture du sage taoïste, en ce sens qu'il se place de façon similaire

¹⁹⁷ Philippe JACCOTTET, « Une lumière plus mûre », in *L'Arc*, n°66 : Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 26. La poésie de Bonnefoy a pour vocation de « lutter contre les mots avec les mots, contre la langue avec la langue, contre l'écriture avec l'écriture », Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, collection « Encre marine », pp. 31-32.

¹⁹⁸ « Heurte, / Heurte à jamais. [...] / À la phrase, vide. / Dans le fer, n'éveillant / Que ces mots, le fer. / Dans le langage, noir. / Dans celui qui est là / Immobile, à veiller / À sa table, chargée / De signes, de lueurs », « Dans le leur du seuil », in *Poèmes*, p. 257.

¹⁹⁹ Citation d'Yves Bonnefoy reprise dans Marie-Claire BANCQUART, « Yves Bonnefoy et Arthur Rimbaud », in *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n°890-891 : Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 176.

²⁰⁰ « [...] des poèmes, ce n'est pas pour autant la poésie, celle-ci étant l'épiphanie d'une réalité immédiate que ne peuvent donc voiler nos représentations, dont le lieu c'est précisément cette langue au sein de laquelle nos poèmes se débattent, mais sans jamais vraiment se défaire des lectures du monde qu'elle nous impose », Yves BONNEFOY, « Entretien avec Fabio Scotto », in *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n°890-891 : Yves Bonnefoy, *op. cit.*, pp. 52-53.

²⁰¹ *Le Nuage rouge*, p. 278.

²⁰² Michael EDWARDS, « Création et répétition », in Gilbert GADOFFRE, Robert ELLRODT et Jean-Michel MAULPOIX, *L'acte créateur*, *op. cit.*, p. 144.

²⁰³ François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle*, *op. cit.*, p. 762. En particulier, le refus de l'esthétique comme « aliénation à la forme particularisante et auto-satisfaite d'elle-même » (Patrick NÉE, Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 61) rejoint indirectement l'exigence d'efficacité des arts martiaux, laquelle s'obtient souvent au détriment de la dimension plastique des gestes.

dans un rapport d'« acceptation contrainte de la parole – comme pis-aller, comme moyen frauduleux et néanmoins nécessaire »²⁰⁴.

La dimension initiatique de l'œuvre repose plus précisément sur un mouvement spiralaire qui oriente l'ensemble des textes, ce qu'évoque l'auteur lui-même : « [j]e conçois ainsi, de poème en poème dans une vie, un approfondissement en spirale »²⁰⁵. Il s'agit de concevoir que la « terre » des poèmes s'oppose au monde tel qu'il est donné sans l'expérience esthétique : un « monde appauvri et “désassemblé” où nous vivons en état d'attente »²⁰⁶ d'un surplus d'existence, d'un état de plénitude. « Le monde, même si l'on doit parvenir enfin à reconnaître qu'il était *déjà là*, est d'abord absent, voilé et doit être rejoint, par le regard et la parole, à partir d'une situation d'écart et de privation »²⁰⁷. Aussi l'écriture élabore-t-elle un « monde second », un monde-image, qui exprime la négation de ce que le poète associe au désert, en écho au titre du recueil *Hier régnant désert*. Si la « présence » évite à la création poétique de tourner à vide, réciproquement le langage s'avère nécessaire pour la sauver. Dans cet esprit, Jérôme Thélot lie la possibilité, grâce à la poésie, de supporter la réalité initiale du monde au fait que l'écriture « est aussi la création des présences réelles en lesquelles le monde paraît »²⁰⁸.

S'il est vrai que cette étape de poétisation de l'expérience implique un sacrifice de l'immédiat – l'exil des mots –, il s'ensuit un second mouvement de négation : une « négation “existentielle” de la négation “intellectuelle” dont l'œuvre était le produit »²⁰⁹. Cela concerne la constitution d'une « parole de vérité »²¹⁰ afin d'esquiver le danger de s'établir dans un monde d'illusions, cerné par un néant qui menace l'intériorité : « [t]erre qui se dérobe / Est le bruit de tes pas qui ne progressent plus »²¹¹ ; « [d]éjà le feu n'est plus que mémoire et que cendre / Et bruit d'aile fermée, bruit de visage mort »²¹². La spirale qui sous-tend l'écriture s'articule donc en deux temps : un moment de consentement aux structures de la langue et un travail de rupture esthétique pour un avenir habité par plus de vérité. Ce mouvement aboutit à une forme de paradoxe, puisque :

Quitter le monde aride pour « écrire », puis quitter l'écriture (inévitabile faute), pour le « lieu ». Cela même ne peut que s'écrire, et n'échappe au péril qu'en s'écrivant à nouveau, d'autre façon, dans des mots ressentis comme moins opaques.²¹³

Cette contradiction s'éclaire entre autres à partir des catégories issues de la tradition extrême-orientale, en tant que l'écriture représente ici une stratégie de « détour » qui permet de mieux donner « accès »²¹⁴. Au-delà des effets

²⁰⁴ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit., pp. 226-227.

²⁰⁵ *Le Nuage rouge*, p. 279. Michèle Finck évoque également l'idée d'une « écriture spiralaire » dans son ouvrage : Yves Bonnefoy, *Le simple et le sens*, op. cit., pp. 350-351.

²⁰⁶ Jean STAROBINSKI, « La poésie entre deux mondes », art. cit., p. 18. De façon semblable, le *zen* assimile le monde de l'immédiateté (*ichokusetsu-sun*) à un monde « non-dénomnable », en deçà de la prédication, « de sorte que nous restons nous aussi innommés. [...] Logiquement parlant, cette expérience réelle est celle de l'antériorité sur le principe d'identité », Ariyoshi TOYOTARO, « Yves Bonnefoy et le haïku », art. cit., p. 159.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 14.

²⁰⁸ Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, op. cit., p. 123.

²⁰⁹ Jean STAROBINSKI, « La poésie entre deux mondes », art. cit., pp. 18-19.

²¹⁰ Voir l'ouvrage de Yves Bonnefoy : *La Vérité de parole et autres essais*.

²¹¹ « Menaces du témoin. II », in *Poèmes*, p. 118.

²¹² « Menaces du témoin. V », *ibid.*, p. 121.

²¹³ Jean STAROBINSKI, « La poésie entre deux mondes », art. cit., p. 25. Comme le formule Gérard Gasarian, « on ne peut échapper à l'écriture qu'en écrivant. Renoncer à écrire, en effet, ce serait renoncer à l'espoir d'atteindre à une parole qui délivre de l'écriture. Pour être authentique, l'écriture doit donc assumer le cercle vicieux où elle s'inscrit », Gérard GASARIAN, Yves Bonnefoy, *La poésie, la présence*, op. cit., p. 41.

stylistiques auxquels renvoient ces notions – rendre fugace le rapport de référence par un au-delà de la figuration pour donner accès à l'insaisissable dimension *pathétique* du monde –, cette relation du détour et de l'accès articule également le rapport entre textualité et réalité, dès lors qu'il n'y a pas de séparation hiérarchisée entre elles impliquant de causalité. Ainsi que le formule François Jullien :

[...] le cheminement auquel donne lieu le détour ne conduit pas à l'accès comme à son résultat [...] : il opère cet accès *au fur et à mesure* de ce déroulement [...]. L'infini « au-delà » n'est pas promis *après* – comme ce vers quoi l'on marche – mais est rendu possible par l'écart initial et devient partie prenante du processus.²¹⁵

Cela renforce l'analyse de John Jackson, pour qui l'image poétique – que l'on peut élargir au langage écrit – se conçoit comme « l'«après» par lequel l'«avant» peut advenir à soi »²¹⁶.

Plus encore, la tension axiologique entre, d'une part, le potentiel d'« excarnation » de l'œuvre – sa dimension mortifère à l'égard de la réalité – et la nécessité de la parole poétique, se résout efficacement à partir des concepts orientaux. L'œuvre se fait le théâtre d'une inversion de valeurs, de manière à évoquer le dynamisme processuel du *yin* et du *yang* ; d'autant plus que l'exil, par-delà sa force néantisante, se révèle aussi doté d'une force germinative. Sur le modèle cosmologique du *Tao*, l'acte poétique opère « la conversion du rien en chiffre de la présence ; la transformation de la douleur en énergie »²¹⁷. De la sorte, le couple antithétique, problématique, « présence »/« excarnation » se substitue à un enchaînement continu, celui de l'alternance inépuisable du « manifeste » et du « latent » :

[...] le manifeste conduit au latent et le latent permet au manifeste de se reconstituer. Ils sont en fait *la même chose* et diffèrent seulement par le moment [...]. Il y a donc « allée-venue » et non pas, à proprement parler, « vie et mort ». Ou encore, « la naissance n'est pas création et la mort n'est pas disparition ».²¹⁸

Cette vision aboutit à une dédramatisation de la création ; car, dans l'auto-transformation du Procès du monde, les choses peuvent se révéler autres, sont déjà autres potentiellement.

Ces éléments rendent compte de l'abandon progressif de la rugosité de la langue et de la violence des images qui imprègnent les premiers recueils, au profit d'un rapport progressivement plus apaisé à l'écriture. Celle-ci devient au fur et à mesure un acte porteur de lumière : « [g]rain de l'impossédable, qui illumine / [...] Car nous aurons vécu si profond les jours / Que nous a consentis cette lumière ! / Il faisait beau toujours, beau à périr »²¹⁹ ; « [s]uffisance des jours / Qui vont vers l'aube / Par éblouissements / Dans le ciel nocturne »²²⁰ ; « [d]e quoi s'envelopper dans la lumière / D'un jour d'été en pays étranger / Serrant sur soi le vocable et son ombre »²²¹. Comme le formule Jean Starobinski, « [t]out se passe comme si l'imaginaire, accusé d'avoir occulté le réel [...], était finalement accueilli comme partie légitime d'un plus vaste monde réconcilié »²²². Cette évolution

²¹⁴ Voir François JULLIEN, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, op. cit.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 481.

²¹⁶ John E. JACKSON, Yves Bonnefoy, op. cit., p. 60.

²¹⁷ Michèle FINCK, Yves Bonnefoy, *Le simple et le sens*, op. cit., pp. 198-199.

²¹⁸ François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle*, op. cit., p. 569.

²¹⁹ « L'épars, l'indivisible », in *Poèmes*, p. 321.

²²⁰ « Là où creuse le vent », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 63.

²²¹ « Branches basses. II », in *Raturer outre*, p. 36.

²²² Jean STAROBINSKI, « La poésie entre deux mondes », art. cit., p. 28.

révèle un travail de consentement au langage et de déprise à l'égard des obstacles attachés à la quête de « présence » :

[...] la désécriture n'existe, dans la poésie de Bonnefoy, que comme contrepoids [...] d'un élan vers la plénitude vitale de la forme. Il s'agit de travailler à extraire des forces de désécriture et de négativité [...] les prémisses d'un rapport au monde simplifié et pacifié [...].²²³

Si la « désécriture » constitue une étape pour que la poésie accède à la conscience de la rupture instaurée par l'acte prédicatif, pour autant il ne s'agit pas de réduire la rédaction à une dimension tautologique où seul existe ce qui est. L'enjeu est d'ouvrir le réel, par le biais de l'invention verbale, à une dimension de possible, tout en demeurant conscient des limites de ce possible, car liées à son essence langagière.

Dans cet esprit, on peut concevoir une *co-naissance* de la « terre » et de la parole selon un acte de fondation réciproque. L'œuvre de Bonnefoy assoit pleinement les propos de Michel Henry à cet égard, pour qui l'art ne constitue pas un domaine à part : « il entre en résonance avec le monde, tout monde possible en général, s'il est vrai que celui-ci est un monde sensible, prenant naissance dans la sensibilité et porté par elle »²²⁴. De cette perspective, de façon essentielle, le monde réel s'appréhende à partir des catégories esthétiques et s'avère fondamentalement compréhensible à partir d'elles :

C'est un monde qui est beau ou qui est laid, nécessairement ; s'il n'est ni l'un ni l'autre, c'est dans une sorte de neutralité moyenne qui n'est qu'une détermination esthétique parmi les autres, un certain état de la sensibilité à laquelle ce monde est voué dans le principe.²²⁵

Ainsi, la parole se définit comme une puissance d'aménagement de l'être-au-monde. Selon la formule de Michael Edwards, on comprend que l'écrivain compose des poèmes « parce que la poésie manque, et que le poème est une recherche de poésie »²²⁶.

III Écriture et inquiétude spirituelle

Les multiples tensions qui sous-tendent l'œuvre d'Yves Bonnefoy attestent l'exigence éthique de relier intimement l'écriture à l'existence, au devenir de l'individu sur la « terre » qui est la nôtre – au risque de rendre d'autant plus difficile l'accès aux textes. Cependant, si l'écrivain refuse, en dépit de la complexité de sa démarche, d'associer son travail à une forme de poésie philosophique²²⁷, c'est parce qu'elle correspond moins à la mise en œuvre d'un système de résolution dialectique qu'à la tentative, pleinement consciente des difficultés propres au contexte postmoderne dans lequel elle s'inscrit, de « réinventer un *espoir* » : « [d]ans l'espace secret de notre

²²³ Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens, op. cit.*, p. 335.

²²⁴ Michel HENRY, *La barbarie, op. cit.*, p. 39.

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ Michael EDWARDS, « Création et répétition », *art. cit.*, p. 144.

²²⁷ Voir Jean-Claude PINSON, « Du spéculatif au dialogique : poésie et philosophie selon Yves Bonnefoy », in Michael BISHOP et Christopher ELSON (études réunies par), *Dalhousie French Studies*, n°60 : *Yves Bonnefoy aujourd'hui*, Presses universitaires de Dalhousie, 2002, pp. 11-16. Voir également l'article d'Yves Bonnefoy : « Poésie et philosophie ».

approche de l'être, je ne crois pas que soit de poésie vraie qui ne cherche aujourd'hui, et ne veuille chercher jusqu'au dernier souffle, à fonder un nouvel espoir »²²⁸. Comme l'énonce Jérôme Thélot :

Mais si la poésie (comme clairvoyance) est cette conscience de la différence, elle est aussi (comme acte) volonté d'être, c'est-à-dire : volonté de l'Un malgré toute différence, attestation de l'« Indéfait », *moniste d'espérance quoique dualiste de fait*.²²⁹

Si Bonnefoy se range parmi les auteurs qui assument la poésie « comme la splendeur et la fraîcheur d'un langage rêvé », il l'investit cependant, à l'inverse de ce que postule Roland Barthes, comme un véritable « exercice spirituel »²³⁰.

Les textes abordent les questions fondamentales qui touchent à la condition de l'homme – naître, vivre, mourir, nommer, connaître, aimer, blesser, etc. –, et viennent combler l'horizon d'attente d'une communauté de lecteurs en quête de renforcement spirituel – même s'ils demeurent indépendants de toute implication religieuse. Dans son étude sur les liens entre la littérature contemporaine et le domaine théologique, Jean-Pierre Jossua montre que c'est auprès des écrivains non religieux que se renouvelle de façon la plus féconde une « certaine visée de “transcendance” ou plutôt [une] passion de “transcender” »²³¹. La quête de « présence » s'inscrit pleinement dans cette perspective en ce que l'œuvre tend à suggérer « l'expérience d'union à un Ineffable dont il n'est ni discours ni image », en particulier à travers des « formes négatives » de métaphores qui annoncent « la limite que constitue l'oxymoron »²³².

1) Quête du sens, quête de salut

À l'encontre d'un rapport purement pragmatique au langage, comme échange d'informations, la force de l'œuvre réside dans la volonté de qualifier la dimension spirituelle de la parole poétique. Selon l'analyse que développe Jean-Claude Pinson :

L'originalité de la poétique d'Yves Bonnefoy tient en l'affirmation d'un double primat : d'une part celui de l'existence sur le *logos*, de l'habitation sur la formulation, du vivre sur l'écrire ; d'autre part celui de la recherche du sens sur le plaisir illusoire de la « dérive des signifiants ».²³³

En particulier, Yves Bonnefoy élève la question du « sens » à un devoir, de façon à relayer le déclin du religieux en Occident. Car seule « depuis la fin du sacré », selon ses propos, la poésie a compris que l'homme « n'est pas un fait de la matière ou de Dieu, mais une responsabilité qu'il faut prendre : elle est de dire le sens »²³⁴.

²²⁸ *L'Improbable et autres essais*, pp. 122-123. À cet égard, Jean Starobinski souligne l'importance de l'acte de questionner chez Bonnefoy : « se porter en personne au lieu où la réflexion s'aventure, d'en faire un pont d'itinéraire, une étape ineffaçable, sur un chemin, où, à tout instant, l'espoir s'interroge sur ses raisons de persévérer », Jean STAROBINSKI, « La prose du voyage », *art. cit.*, p. 3.

²²⁹ Jérôme THÉLOT, « L'essence de l'homme selon Yves Bonnefoy », *art. cit.*, p. 286.

²³⁰ « Tel est du moins le langage des poètes modernes qui vont jusqu'au bout de leur dessein et assument la Poésie, non comme un exercice spirituel, un état d'âme ou une mise en position, mais comme la splendeur et la fraîcheur d'un langage rêvé », Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Éléments de sémiologie*, *op. cit.*, p. 47.

²³¹ Jean-Pierre JOSSUA, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, *op. cit.*, p. 47. Comme le souligne le théologien par ailleurs, la littérature « atteint souvent par surcroît la fin qu'elle n'a pas », Jean-Pierre JOSSUA, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, tome IV, Paris, Beauchesne, 1994, p. 42.

²³² *Ibid.*, p. 62.

²³³ Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, collection « Recueil », p. 157.

Cette perspective émerge, entre autres, à partir d'un questionnement motivé par les errements idéologiques qui ont conduit aux conflits mondiaux et aux atrocités commises par le nazisme. C'est pourquoi l'écrivain théoricien précise que la poésie correspond à « la pensée d'un monde où êtres et choses seraient non des objets mais de la présence, et le désir d'une vérité qui serait non de la signification mais du sens »²³⁵. De la sorte, elle échappe à l'empêchement idéologique en ce que la « vérité de parole » ne devient pas *parole de vérité* :

[...] la *vérité de parole* n'a pas, quant à elle, de contraire, ou plutôt son contraire est simplement la rupture même de leur alliance, dissociation de la vérité et de la parole qui, de s'éloigner l'une de l'autre, perdent leur *sens*, la vérité se trouvant rendue à l'abstrait, la parole retournée à la langue – double forme d'absence. Aussi Bonnefoy n'évoque-t-il pas l'erreur, mais le mensonge possible – et associé au mal [...].²³⁶

Les poèmes se font de façon indicative le théâtre d'une lutte manichéenne entre des forces d'ordre métaphysique : « je sais en moi / La misère du sens. Non, ce n'est pas / Aux transfigurations que peut prétendre / Notre lieu, en son mal »²³⁷ ; « [n]on, ne démembrer pas / Mais délivrer, et rassurer. “Écrire”, une violence / Mais pour la paix qui a saveur d'eau pure »²³⁸ ; « délivrer de ce sang / L'espoir que dit la forme dans la pierre, / Le bien de la lumière est à ce prix »²³⁹. En complément à la structure spiralaire des recueils, Patrick Née montre à cet égard :

Puisqu'aussi bien, alors que « le négatif nous est déjà donné » (et c'est l'instauration du langage), c'est donc « le positif » qu'il nous reste à faire : mais un positif *second* – comme il ne saurait plus y avoir qu'une *terre seconde* – que seule l'utopie prospective de la parole de poésie aurait chance de ménager.²⁴⁰

De façon spécifique, l'originalité de l'œuvre est liée à l'assimilation de la recherche du sens avec celle d'un salut possible, pour compenser une faute originaire. Alors que celle-ci se trouve associée dans le recueil *Anti-Platon* à un démiurge faillible, propre à une vision gnostique²⁴¹, elle se rattache à partir de *Pierre écrite* à la figure du sujet en exil. Le problème du « sens » se trouve dès lors déplacé au niveau du langage, de l'utilisation pragmatique et individuelle des mots, à partir de l'opposition entre la « langue » – lieu de la faute – et la « parole » – laquelle permet de sortir de la négativité de la langue : « autant la langue est la faute, autant la parole est la délivrance »²⁴². Certains vers évoquent explicitement une dimension positive du langage : « [p]arle : je n'étais plus que terre désirante, / Voici les mots enfin de l'aube et de la pluie »²⁴³ ; « les mots trouvaient mal leur voie dans le terrible silence. – Aux mots patients et sauveurs »²⁴⁴ ; « [l]e jour au fond du jour sauvera-t-il / Le peu de mots que

²³⁴ *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, p. 288.

²³⁵ Yves BONNEFOY, « Ut pictura poesis », in *L'esprit créateur*, volume XXXVI, n°3 : Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 25.

²³⁶ Michel JARRETY, « Sujet éthique, sujet lyrique », *art. cit.*, p. 145.

²³⁷ « Les nuées », in *Poèmes*, p. 304.

²³⁸ « L'épars, l'indivisible », *ibid.*, p. 328.

²³⁹ « San Giorgio Maggiore », in *L'heure présente*, p. 119.

²⁴⁰ Patrick NÉE, « Savoir lire, mais pour lever les yeux du livre », *art. cit.*, p. 98.

²⁴¹ « Dans la vision gnostique, l'exil, l'imperfection du monde, le mal, ont pour origine la “déficience” de la divinité », Michèle FINCK, Yves Bonnefoy, *Le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 188.

²⁴² *Le Nuage rouge*, p. 257. « Au centre de la réflexion poétique, il y a désormais cette identification du “langage” à la “faute”. Le “langage” est la “faute”, parce que toute écriture a pour origine le reniement de l'autre », Michèle FINCK, Yves Bonnefoy, *Le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 109.

²⁴³ « Sans titre », in *Poèmes*, p. 82.

²⁴⁴ « Dévotion », *ibid.*, p. 179.

nous fûmes ensemble ? »²⁴⁵. La poésie n'a alors pas seulement pour tâche un bon usage de la parole, mais aussi, à travers celui-ci, le rachat de l'indigence du langage quotidien.

Michèle Finck montre que la rédemption de la langue se traduit, de façon concrète, par l'avènement de la chose ordinaire, en tant que choix du « monde sauvé » d'où émerge un « sacré simple »²⁴⁶ : « [l]e “sel”, l’“éponge”, la “cuisine”, la “boîte” [...] sont l'équivalent de ce “pain” et de ce “vin” [...] que Bonnefoy invoque en assumant leur acception hölderlinienne »²⁴⁷. Pour reprendre ses propres termes, le « sens » se conçoit comme une puissance bénéfique inhérente à un certain usage du langage, qui s'oppose à la « nuit » d'une parole ne faisant miroiter problématiquement qu'une « *mauvaise présence* »²⁴⁸ :

[...] il y a donc à chercher, au-delà de cette nuit, une rive où le sens – le sens, voilà l'idée nouvelle, essentielle – peut se reformer dans les choses simples, assurant à chacune une place, une raison d'être, dans l'unité qui est plus que l'être, qui est en soi la lumière.²⁴⁹

Le langage se révèle ainsi éminemment ambigu, car il peut conduire tant à un « monde mort » qu'à un « monde rédimé », selon les termes de l'exergue de *Dans le leurre du seni*²⁵⁰ reprise à Shakespeare ; en sorte que l'écriture correspond à l'effort de faire triompher le second sur le premier.

De façon significative est transféré à l'individu le pouvoir de racheter la faute, attribué traditionnellement à Dieu. Cela se traduit par l'effort de surmonter la vulnérabilité du « sens » des actes de langage par la mise à distance des formes discursives préfigurées d'où se retire la subjectivité. En corollaire, la sensation d'exil que la personne peut éprouver à partir de l'indigence de la parole à se nouer à l'être-au-monde, provient non du manque ontologique du sens – ce qui rendrait l'existence absurde – mais du manque de volonté à mettre au jour de la signification. Ainsi que le formule le poète lui-même, « [l]e mal ne serait pas dans la nature des choses mais dans notre façon de les déchiffrer, dans une erreur qu'un déplacement soudain de la perspective pourrait d'un coup dissiper »²⁵¹.

De ce point de vue, son travail se confond avec une quête qui n'a pas vocation à aboutir, et fait de l'écriture une pratique toujours recommencée. Cela éclaire la connexion étroite, dans l'imaginaire, entre la réappropriation de la légende arthurienne – principalement exploitée dans *Hier régnant désert* – et l'écriture. La quête de l'épée se conçoit comme la métaphore de la quête de sens (« [j]'ai parlé dans la nuit de l'arme, j'ai risqué / Le sens et au delà du sens le monde froid »²⁵²), si bien qu'à la différence de T.S. Eliot – auteur de *The Waste Land* dont Bonnefoy s'inspire –, l'écrivain théoricien français tente d'accomplir une « percée hors de la stérilité spirituelle »²⁵³. En ce sens, l'œuvre d'Eliot représente un catalyseur pour risquer, contre la « parole vaine » que développe Blanchot à la même époque, une « vérité de parole » porteuse d'avenir :

²⁴⁵ « Une pierre », *ibid.*, p. 234.

²⁴⁶ *Le Nuage rouge*, p. 356.

²⁴⁷ Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 281.

²⁴⁸ « Entretien avec John E. Jackson », p. 88.

²⁴⁹ *Idem.*

²⁵⁰ « They look'd as they had heard of a world ransom'd, or one destroyed », in *Poèmes*, p. 251.

²⁵¹ *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, p. 164.

²⁵² « L'Ordalie. II », in *Poèmes*, p. 138.

²⁵³ Michèle FINCK, « Yves Bonnefoy et T.S. Eliot », in *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n°890-891 : *Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 196. Voir l'analyse d'Yves Bonnefoy lui-même dans son essai : *L'Improbable et autres essais*.

[...] pour Yves Bonnefoy il est essentiel de reconnaître et de comprendre le désir le plus fondamentalement humain, celui de trouver un sens à la vie, surtout lorsque celui-ci semble se perdre, et de l'assumer avec compassion et non pas moquerie.²⁵⁴

Aussi le sujet lyrique s'identifie-t-il à un avatar de Galaad – en opposition aux figures de Lancelot et de Perceval – en ce qu'il ouvre des possibles par le biais d'une interrogation sans cesse renouvelée du monde et du langage.

Cependant, l'objectif concerne non l'acte de rédimmer le langage pour lui-même, mais le fait de réfléchir au salut de la personne. Comme invitent à le considérer certains titres ou passages, la « désécriture » de Bonnefoy représente symboliquement une « ordalie »²⁵⁵, c'est-à-dire une épreuve grâce à laquelle le sujet peut accéder à une forme d'accomplissement intérieur. À cela s'ajoute la possibilité qu'une certaine beauté, fondée sur la maîtrise formelle, s'avère « salvatrice », dans la mesure où elle sublime « les désirs qui la font vainement rêver dans ces situations demeurées la proie des façons pauvres de percevoir dont est responsable le discours par le dehors, le concept »²⁵⁶. Si le « sens » joue un rôle essentiel dans la question du salut, c'est en raison du principe que, dans l'imaginaire de l'auteur, celui-ci touche non tant à l'accomplissement du devenir individuel qu'à l'instauration d'un être-ensemble harmonieux. D'une part, le « sens » correspond à la « structure intelligible qui pourrait s'établir entre les êtres dans la société, réconciliée à son lieu, et décidant de valeurs » – de sorte qu'il se situe moins dans le texte que « dans la relation entre les êtres »²⁵⁷. D'autre part, Bonnefoy pose un lien intrinsèque entre le devenir de la société et l'exercice du langage :

[...] la création poétique est le ferment naturel de l'esprit démocratique, dont la seule définition radicale est la reconnaissance par chacun de la pleine dignité des autres êtres ? Sans poésie pas de démocratie, bientôt. C'est en cela aussi qu'elle est salvatrice, et donc nécessaire. Qu'elle manque, et la société est en péril.²⁵⁸

On mesure d'autant plus l'importance d'une parole qui puisse donner accès à l'intériorité de l'énonciataire. L'épreuve de l'altérité offre la possibilité d'élever notre culture, s'il est vrai que « [c]ette existence de l'Autre, dont la rencontre pleine aurait pu être, et pourrait être encore qui sait, l'ultime épreuve, dans notre monde crépusculaire, et le définitif “exorcisme” »²⁵⁹. L'expression poétique préserve l'essence du vivre-ensemble en ce qu'elle fonde un espoir²⁶⁰ en résistant à l'aliénation produite par les discours d'ordre idéologique. L'œuvre s'inscrit ainsi pleinement dans l'analyse de la littérature comme rite qu'opère Myriam Watthee-Delmotte, dès lors qu'elle est portée, au-delà de la jouissance esthétique, par le « pari d'un échange soutenu dans le langage contre la

²⁵⁴ John NAUGHTON, « L'indomptable espoir », in *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n°890-891 : Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 154. Voir à titre indicatif : Maurice BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

²⁵⁵ *L'Ordealie* constitue le titre d'un roman de jeunesse qui fut détruit par la main de l'auteur.

²⁵⁶ Yves BONNEFOY, *L'imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006, collection « La librairie du XXI^e siècle », p. 70.

²⁵⁷ « Réponses », pp. 402-403.

²⁵⁸ Yves BONNEFOY, « La parole poétique. Fragments », in Odile BOMBARDE et Jean-Paul AVICE (sous la direction de), Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 300. « Bonnefoy l'a maintes fois répété, l'unité qu'il vise au terme de sa recherche est à la fois rassemblement des êtres et rassemblement du langage – d'un langage qui ne serait plus le “dire” propre du poète, mais “dire commun” », Jean STAROBINSKI, « La prose du voyage », *art. cit.*, p. 4.

²⁵⁹ « Un rire de moine zen », p. 84.

²⁶⁰ « Yves Bonnefoy nous rappelle que notre monde n'est pas sûr ; il n'est jamais délivré, ni racheté une fois pour toutes par quelque sauveur tombé un jour du ciel. C'est seulement le monde potentiel d'un espoir, non celui de la transfiguration effective accomplie au bénéfice d'on ne sait quel pouvoir trompeur et décevant », Claude VIGÉE, « L'enfant qui porte le monde. De “Pierre écrite” à “Dans le leur du seuil” », in *L'Arc*, n°66 : Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 35.

puissance du néant qui guette la vie humaine »²⁶¹. De façon exemplaire, en restant dans son essence du côté des questions plutôt que des réponses, elle offre « à l'encontre de ce qui, fondamentalement, reste énigme, comme un appel à l'échange de ce qui peut, par le partage du manque, être déjà de l'ordre de ce qui le surmonte »²⁶².

2) Imaginaire religieux en rémanence

Alors qu'Yves Bonnefoy se présente comme agnostique, la dialectique entre la « faute » et le « salut », la « destruction » et la « rédemption » qui dynamise ses poèmes évoque un arrière-plan judéo-chrétien issu de son éducation catholique. Loin d'exprimer une appartenance religieuse, ces éléments manifestent la réappropriation personnelle, pas toujours pleinement conscientisée, de références culturelles – d'autant plus qu'il témoigne « qu'une étude théologique de son œuvre [...] s'est révélée éclairante pour lui »²⁶³. Sur cet horizon, les textes activent des grilles interprétatives qui offrent un surcroît de sens en regard de ses inquiétudes spirituelles. Selon la formule de Jérôme Thélot, l'écrivain trouve dans son rapport à l'absolu, malgré sa position d'athée, « les mots et les accents, l'espérance et le mysticisme universel »²⁶⁴.

Son entreprise s'inscrit dans le mouvement de « sécularisation » que met en lumière Jean-Pierre Jossua, et qui atteste du recul du religieux en Occident. Comme l'énonce Bonnefoy lui-même, « [i]l est aisé d'être poète parmi les dieux. Mais nous venons après les dieux »²⁶⁵. Cela se traduit, entre autres, par la « fin d'une référence religieuse *immédiate* (mais non pas forcément la fin de toute référence transcendante) »²⁶⁶. Si le vocable « dieu » apparaît à partir du recueil *Pierre écrite* et traverse l'œuvre de plus en plus fréquemment²⁶⁷, les références bibliques soit s'avèrent cryptées, soit témoignent d'un travail de réappropriation du matériau narratif – de façon à en déplacer les significations traditionnelles. C'est le cas du poème en prose « Les planches courbes » dans le recueil éponyme, où comme l'analyse Jean-Yves Masson :

[...] il est impossible de ne pas reconnaître dans ce récit une « rêverie » à partir d'un sujet assez souvent représenté par les peintres ou les sculpteurs, la célèbre légende de saint Christophe, le géant à qui le Christ en personne apparaît sous les traits d'un enfant pour lui demander de l'aider à franchir un fleuve. Le nom même de Christophe – « *christophoros* », le porte-Christ – justifie et motive la légende [...].²⁶⁸

Si le récit reprend plusieurs éléments clefs de la légende – la traversée, le poids croissant de l'enfant au cours du passage jusqu'à la disparition de l'embarcation sous l'eau –, il s'en détache visiblement par l'absence de références

²⁶¹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, collection « Comparatisme et Société », p. 68.

²⁶² *Ibid.*, p. 84.

²⁶³ Jean-Pierre JOSSUA, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, op. cit., p. 47.

²⁶⁴ Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 184.

²⁶⁵ *L'Improbable et autres essais*, p. 109.

²⁶⁶ Jean-Pierre JOSSUA, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, op. cit., p. 3. Bonnefoy affirme de son côté que la poésie française « commence "en Dieu", quand elle peut, pour finir par l'amour de la chose la plus quelconque », *L'Improbable et autres essais*, p. 269.

²⁶⁷ « Dieu, parmi / Les touffes de ce chant inlassable d'oiseaux » (« Les chemins », in *Poèmes*, p. 224) ; « [l]e ciel où juste quelques nuages se dissipent / Dans le bleu, c'est-à-dire Dieu, non l'éternel » (« Le désordre », in *L'heure présente*, p. 19) ; « [l]e dieu qui errait là, au premier matin, / Qu'aurait-il espéré de la parole ? » (« L'enfant du second jour », in *Raturer outre*, p. 26).

²⁶⁸ Jean-Yves MASSON, « La seconde naissance », in Odile BOMBARDE et Jean-Paul AVICE (sous la direction de), *Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 82.

claires : le saint n'est pas explicitement nommé, l'enfant ne correspond pas à la figure du Christ, et la demande qu'il formule au passeur est différente.

Également, le mythe d'Adam et Ève est évoqué ou repris à plusieurs endroits. Dans les poèmes en prose « Une variante de la sortie du jardin » et « Une autre variante », la narration reprend certains *topoi* (« [c]'est Ève et Adam après ce qu'on a pu dire la Faute. Ils sont chassés du jardin d'Éden, ils le traversent sans hâte, car le temps n'a pas commencé encore »²⁶⁹) et sert de prétexte à une interrogation du cadre énonciatif, avec la présence du « je » qui signifie l'intrusion du narrateur, et plus largement du langage (« [é]coute, hier, tu n'as pas donné tous les noms. [...] j'ai voulu donner un nom, un seul grand nom simple, à ce moment »²⁷⁰), ainsi que de la condition incarnée de l'homme (« elle est tombée, le sang coule déjà le long de sa jambe gauche, un rouge nouveau pour le monde [...] il faut qu'Ève prenne appui sur son bras pour boiter vers l'inconnu devant eux »²⁷¹). On peut noter aussi que l'image récurrente de l'enfant à secourir entre en résonance avec les motifs du fleuve et de la barque, et rappelle le mythe de Moïse abandonné à son plus jeune âge sur les eaux du Nil²⁷².

Ce cadre de réécriture établit un imaginaire religieux en rémanence et manifeste la volonté d'une distanciation à l'égard de la théologie chrétienne – « une foi dont Yves Bonnefoy a réaffirmé à plusieurs reprises qu'il lui était impossible d'y adhérer »²⁷³. En particulier, sa sensibilité se heurte à la disqualification de la « chair » qui marque le moralisme chrétien, alors même qu'il cherche à fonder un rapport éminemment charnel au monde. Plus même, à partir de la pensée de Léon Chestov qui l'inspire, Dieu se révèle une figure décevante puisqu'il ne connaît pas la finitude et qu'il est incapable de s'incarner. Ces limites à son pouvoir aboutissent au « désappointement de ce Dieu fictif », ce qui par contraste « révèle la joie et la beauté de notre finitude »²⁷⁴. Cela posé, Jean-Louis Chrétien montre cependant que :

[...] cela relève d'une économie de pensée encore puissamment théologique, puisque l'homme est pensé à partir de l'autre que lui-même, fût-ce pour montrer sa supériorité sur ce dernier (d'où la fascination pour la mythologie grecque, qui a ceci de rassurant que personne n'y croit plus).²⁷⁵

La distance du poète à l'égard de la religion chrétienne n'implique dès lors, pour autant, aucune indifférence : il puise dans les récits bibliques et leur tradition exégétique un matériau symbolique qui nourrit sa propre réflexion. Dominique Combe montre en effet que sa poétique est marquée par le religieux en ce qu'elle emprunte « la plupart de ses catégories au vocabulaire théologique, quitte à les détacher de leur contexte »²⁷⁶ – telle l'incarnation ou le rapport aux images. En particulier, le terme de « présence » entre en résonance avec la question théologique de la figuration et de la représentation²⁷⁷. Toutefois, à l'inverse des théologiens pour

²⁶⁹ « Une variante de la sortie du jardin », in *L'heure présente*, p. 142.

²⁷⁰ « Une autre variante », *ibid.*, pp. 151-152.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 149.

²⁷² Voir à ce sujet : Patrick NÉE, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy. Ou Moïse sauvé*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, collection « Littératures modernes ».

²⁷³ Jean-Yves MASSON, « La seconde naissance », *art. cit.*, p. 82.

²⁷⁴ Jean-Louis CHRÉTIEN, « Poétique du cri », in Odile BOMBARDE et Jean-Paul AVICE (sous la direction de), *Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 35.

²⁷⁵ *Idem.*

²⁷⁶ Dominique COMBE, « Yves Bonnefoy : le déni de l'image », in Murielle GAGNEBIN (sous la direction de), *Yves Bonnefoy : lumière et nuit des images, op. cit.*, p. 271.

²⁷⁷ « Ce dont traite en effet chacune des réflexions d'Yves Bonnefoy sur l'image (verbale ou non-verbale) [...], c'est à la fois ce qu'il appelle la massivité du phénomène religieux : depuis les hypothèses originaires fondées sur l'observation des sociétés dites primitives, en passant [...] par l'extrême richesse des religions antiques méditerranéennes, jusqu'au monothéisme dans son versant chrétien, et en particulier dans

lesquels l'image est problématique en ce qu'elle se révèle trop incarnée, pour Bonnefoy l'image est à l'inverse le lieu de ce qu'il nomme l'« excarnation ».

À ces éléments s'ajoute le fait que la figure de Dieu se trouve en perpétuelle refiguration dans les poèmes, car sans cesse interrogée. Ce procédé aboutit à l'éclatement de sa représentation, à l'image des traditions polythéistes païennes et à la suite des remises en question athées qui marquent le XX^e siècle : « un dieu se détachait d'un arbre »²⁷⁸ ; « Dieu ce vase vide, / Dieu qui n'est pas, mais qui sauve le don, / Dieu sans regard mais dont les mains renouent, / Dieu nuée »²⁷⁹. Michèle Finck souligne la permanence d'accents nervaliens dans l'œuvre, en tant que Bonnefoy « ne s'accoutume pas à l'éloignement des dieux » – tout en assumant le fait moderne « d'une poésie [nécessairement] sans les dieux »²⁸⁰ – comme le révèle le vers : « [à] ces deux salles quelconques, pour le maintien des dieux parmi nous »²⁸¹. Le poète tend en particulier à associer la figure divine à un personnage vulnérable et limité : « Dieu est, mais aveugle »²⁸² ; « [c]i-gît un dieu qui n'aura pas compris / Mieux que nous. Qui n'aura pas aimé / Comme un enfant le peut »²⁸³, de façon à critiquer les discours théologiques traditionnels. Néanmoins, certains textes l'associent à la figure de l'enfant, qui, bien qu'elle ironise sur sa posture de toute-puissance, lui restitue une innocence perdue en signe d'ouverture vers l'avenir : « Dieu enfant à naître et à naître encore »²⁸⁴ – au sens d'un être à inventer indéfiniment.

Les poèmes manifestent la réappropriation d'un héritage religieux afin de le re-sémantiser, ce qui permet de maintenir, pour l'un et les autres, leur potentiel d'affectation réciproque sur l'intériorité. Car l'exploitation de références bibliques confère à l'écriture une dimension spirituelle. En ce qui concerne la réappropriation du récit de la Nativité dans le recueil *Dans le leurre du seuil* :

Bonnefoy déchiffre l'acte des rois mages, qui déposent les trésors devant l'enfant, comme une métaphore de l'acte du poète renonçant à celui qui en lui-même est « mage ou ange ». Le mythe de la Nativité est une injonction à se défaire de la gnose du « mage » et à se prosterner devant l'humain, devant le « simple ».²⁸⁵

Chaque poème s'identifie, dans une certaine mesure, à une « prière pour une incarnation du “sens” en poésie »²⁸⁶, pour un langage plus juste – quitte à répéter l'acte de « heurter » le langage et l'individu trois fois²⁸⁷ comme Saint Pierre trahissant le Christ ou Perceval laissant passer le vase au château du roi Méhaigné.

Dans le prolongement de l'analyse de Myriam Watthee-Delmotte, l'œuvre illustre l'idée selon laquelle c'est en vertu du fait que la littérature contemporaine est « le véhicule esthétisé d'un contenu qui n'exige pas la clôture cognitive et propose avant tout le partage émotionnel » qu'elle se fait « une expérience “spirituelle”, sans

sa querelle des images », Patrick NÉE, « Savoir lire, mais pour lever les yeux du livre », *art. cit.*, pp. 88-89.

²⁷⁸ « Une pierre », in *Poèmes*, p. 235.

²⁷⁹ « La terre », *ibid.*, p. 291.

²⁸⁰ Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens, op. cit.*, p. 12.

²⁸¹ « Dévotion », in *Poèmes*, p. 181.

²⁸² « L'encore aveugle. I », in *Les planches courbes*, p. 107.

²⁸³ « Un dieu », in *L'heure présente*, p. 123.

²⁸⁴ « La terre », *ibid.*, p. 291. Voir Claude VIGÉE, « L'enfant qui porte le monde. De “Pierre écrite” à “Dans le leurre du seuil” », *art. cit.*

²⁸⁵ Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens, op. cit.*, p. 166.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 16. Philippe Jaccottet met par ailleurs en avant que la litanie représente une des dernières marques liées à l'emprunt du sacré et qui révèlent « le caractère profondément religieux de sa recherche (même s'il est tourné vers un dieu absent) », Philippe JACCOTTET, « Une lumière plus mûre », *art. cit.*, p. 25.

²⁸⁷ « Heurte, / Heurte à jamais. / [...] Dans celui qui est là / [...] qui est appelé / Trois fois, mais ne se lève », « Dans le leurre du seuil », in *Poèmes*, p. 257.

souci d'atteindre au caractère exemplaire »²⁸⁸. La poésie de Bonnefoy a pour vocation de préserver une dimension religieuse essentielle qui correspond au pouvoir de *reliance* entre les individus – selon l'étymologie attribuée à ce terme²⁸⁹. Cela éclaire à la fois son intérêt pour les récits bibliques, car à travers l'acte narratif se joue la possibilité de constituer une « communauté interprétative »²⁹⁰ particulièrement importante, et son rapport ambivalent au livre. Celui-ci est en effet tout autant lié, dans son imaginaire, au renoncement à proclamer le sacré qu'à un lieu neutre permettant de rassembler des personnes éloignées dans le temps et l'espace, habitées par la volonté de sauver le sens²⁹¹.

3) À la jonction de la sagesse extrême-orientale

Si Yves Bonnefoy s'inspire de références bibliques pour intensifier la portée symbolique de ses textes, cela ne relève pour autant d'aucune appartenance à la foi chrétienne. En outre, l'œuvre déploie un imaginaire syncrétique dans lequel se trouvent convoquées des pensées d'horizons divers, voire radicalement différents. En contrepoint des références chrétiennes – plus ou moins cryptées ou en palimpseste –, l'œuvre se révèle marquée par la tradition bouddhiste, comme le mentionnent explicitement les vers : « [b]ouddhistes sans le savoir. / Et surtout pas “une voie”. Ils laissaient cela à notre gnose »²⁹². Ceux-ci révèlent que l'Extrême-Orient représente un univers imaginaire où renouveler l'approche de la spiritualité, sans attester pour autant de conversion à cette tradition – d'autant plus qu'être bouddhiste « sans le savoir » invite à penser que l'imprégnation des sagesse orientales s'opère à l'insu du sujet. L'Asie représente alors un espace qui confère un supplément de signification aux textes et oriente positivement l'acte d'écriture :

[...] dans l'œuvre si lucide d'Yves Bonnefoy, c'est, au travers de la nuit courageusement affrontée, l'image d'une lueur qui paraît à l'Est – étoile en direction de laquelle s'orienter, dès lors que le silence permet aux voies nées au fond de nous de s'accorder à la beauté du monde.²⁹³

Loin d'absorber pleinement les traditions extrême-orientales, l'œuvre de l'auteur théoricien établit un pont possible entre sa propre culture et la culture sino-japonaise, même à son insu.

En premier lieu, à l'image de la tradition bouddhiste, le poète refuse d'aboutir, à travers ses réflexions et sa quête esthétique, à une philosophie qui systématiserait son approche intuitive du monde et de la création :

L'irrationalisme, existentiel ou romantique, d'Yves Bonnefoy aboutit ainsi à une non-philosophie : fonder sur le concept serait construire sur du vide, et nous devons penser à seule fin de nous méfier de la pensée. Si nous

²⁸⁸ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 79.

²⁸⁹ « Qu'est-ce que la religion ? *Religio*, cela veut dire un lien – que l'étymologie soit vraie ou fausse, cela n'a aucune importance, c'est un schème de travail », Michel HENRY, « Art et phénoménologie de la vie », in *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du politique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, collection « Épiméthée », p. 297.

²⁹⁰ Voir Stanley FISH, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives* [1980], traduit de l'anglais par Étienne DOBENESQUE, Paris, Les prairies ordinaires, 2007, collection « Penser/croiser ».

²⁹¹ Voir à ce sujet : Jacqueline RISSET, « Eo Romam », in *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n°890-891 : Yves Bonnefoy, op. cit., p. 113.

²⁹² « Par où la terre finit. VI », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 56.

²⁹³ Isabelle DE MONTMOLIN, « Une lueur à l'Est », in *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n°890-891 : Yves Bonnefoy, op. cit., p. 98.

voulons retrouver le plein de l'être, si nous désirons entendre résonner en nous cette qualité inqualifiable et improuvable de l'objet, cet *improbable* absolu que Bonnefoy nomme la présence.²⁹⁴

Certains poèmes étayent cette posture en ce qu'ils s'inspirent des formules énigmatiques des *kôan*, ces questions alogiques qui visent, dans le bouddhisme *zen*, à provoquer l'éveil spirituel en court-circuitant la rationalité : « [t]u as pris une lampe et tu ouvres la porte, / Que faire d'une lampe, il pleut, le jour se lève »²⁹⁵. D'autant plus que l'écriture du *haïku* et le *zen* entretiennent d'étroites accointances dans l'imaginaire de l'auteur²⁹⁶.

Ces éléments rappellent son attrait pour le « rien » – à distinguer du « néant », lié à l'exil d'un monde privé de « présence »²⁹⁷ – qui représente par ailleurs un leitmotiv du *zen*. Le dépassement de l'*ego* que vise le sujet lyrique apparaît en effet comme la volonté de se fondre dans le monde, de se dissoudre dans la nature. C'est en un sens l'aboutissement que vise symboliquement le recueil *Début et fin de la neige* avec la disparition du contenu que reflète le miroir : « [h]ier encore / Les nuages passaient / Au fond noir de la chambre. / Mais à présent le miroir est vide »²⁹⁸. Comme l'analyse Livane Pinet-Thélot :

Maintenant le miroir ne reflète plus : il est devenu ouverture illimitée sur le dehors. [...] Des *nuages* à la *neige* et au *ciel*, il y a une gradation vers le vide absolu. Il semble que la conscience s'absente et se dissipe dans le Rien du monde, elle-même se sachant le Rien.²⁹⁹

L'auteur souligne lui-même l'influence essentielle du bouddhisme *zen* sur sa pensée, lorsqu'il mentionne que le livre d'Eugen Herrigel sur l'art du tir à l'arc lui a « donné à réfléchir ce que c'est que parvenir au non-esprit, avoir le sentiment de ne faire qu'un avec la chose »³⁰⁰. À ces références bouddhistes s'ajoute le déploiement d'une forme d'animisme proche du shintoïsme japonais : « Dieu ? C'est-à-dire l'averse qui a choisi de tomber ici. Elle aurait pu tomber un peu plus loin dans ce petit bois : en cela le hasard, en cela divine »³⁰¹. Dans cet esprit, l'emploi de la majuscule attribue à certains éléments une identité hiérophanique, voire leur confère une vie propre qui brouille la distinction entre vivant et inanimé. L'exemple le plus représentatif est celui de Douve, dont le nom génère tout au long du recueil éponyme l'indétermination concernant son identité entre un objet et un personnage : « Douve sera ton nom au loin parmi les pierres, / Douve profonde et noire, / Eau basse irréductible où l'effort se perdra »³⁰².

De façon spécifique, la sensibilité d'Yves Bonnefoy le rapproche de la pensée extrême-orientale traditionnelle, dès lors que pour celle-ci, contrairement à la perspective platonicienne qui valorise les essences conceptuelles, le monde constitue le lieu de la vérité, fondée sur la certitude sensible. Elle lui ouvre ainsi une voie hors du piège de ce qu'il nomme « l'imaginaire métaphysique »³⁰³. À la différence de la tradition occidentale, dans

²⁹⁴ Jean-Pierre RICHARD, « Yves Bonnefoy », *art. cit.*, p. 256.

²⁹⁵ « Sans titre », in *Poèmes*, p. 106.

²⁹⁶ Voir Ariyoshi TOYOTARO, « Yves Bonnefoy et le haïku », *art. cit.*

²⁹⁷ « L'expérience du rien n'est pas la même que celle du néant, elle en dépasse le malheur en y consentant », Livane PINET-THÉLOT, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger*, *op. cit.*, p. 82.

²⁹⁸ « Le miroir », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 112.

²⁹⁹ Livane PINET-THÉLOT, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger*, *op. cit.*, p. 114.

³⁰⁰ Citation d'Yves Bonnefoy reprise dans l'article d'Ariyoshi Toyotaro : « Yves Bonnefoy et le haïku », *art. cit.*, p. 157.

³⁰¹ « Remarques sur l'horizon », in *L'heure présente*, p. 133. Voir en ce qui concerne le shintoïsme : Maurice-Hyacinthe LELONG, *Spiritualité du Japon*, *op. cit.* ; Rossella MENEGAZZO, *Le Japon*, traduit de l'italien par Todaro TRADITO, Paris, Éditions Hazan, 2007, « Guide des Arts ».

³⁰² « Sans titre », in *Poèmes*, p. 104.

³⁰³ « [...] j'appellerai l'imaginaire métaphysique : un ensemble à travers l'histoire humaine de récits que l'on se fait, de mythes auxquels on

laquelle « la représentation imagée qui pallie la déficience de notre discours sur l'Ineffable tend toujours à se résoudre en un autre discours (le *Logos* de la métaphysique ou de la Théologie) », l'Orient produit une « *esthétique métaphysique* »³⁰⁴ sans impliquer nécessairement de métaphysique. Selon l'analyse de François Jullien :

En Chine, c'est aux signes esthétiques eux-mêmes, plus qu'à tout autre mode de langage, qu'il est revenu de pouvoir *médialiser* spontanément « la langue immédiate de la Transcendance », de façon à faire communiquer et coopérer *naturellement* entre eux les ordres de l'Immanence et du Transcendant [...].³⁰⁵

Ainsi, la tradition lettrée chinoise permet d'éclairer comment Yves Bonnefoy peut investir la création poétique comme un exercice spirituel. De la même façon que pour les maîtres orientaux, l'écriture représente une « occasion de dialogue entre le sujet et l'objet, le visible et l'invisible », qui s'éclaire à partir de la « loi dynamique de la transformation circulaire » reliant l'intériorité et l'expérience du monde, et qui associe à l'expression de la subjectivité « l'élargissement sans fin du monde extérieur »³⁰⁶.

En outre, de façon significative, le poète est entré en contact avec la culture japonaise par le biais du livre d'Eugen Herrigel, *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, qui assimile la pratique martiale à une initiation spirituelle. On peut observer ainsi que l'assimilation de la création poétique à une quête d'intériorité chez l'écrivain rejoint, de façon indirecte, les enjeux qui sous-tendent la pratique de l'Aïkido. La recherche de sens s'observe également chez son fondateur, Maître Morihei Ueshiba, qui a progressivement rendu indissociable la pratique de son art avec l'exercice de la religion *shintô*³⁰⁷. Cette figure mystique des arts martiaux a fait de l'Aïkido, entre autres, une Voie pour honorer les *kami* et intensifier ses prières. Son enracinement religieux revient aux sources de la pratique martiale – à l'encontre de la mouvance moderne qui associe davantage les *budo* au *zen*³⁰⁸ – et prend sens dans le contexte d'une double rupture : la brutale entrée du Japon dans l'ère Edo et la défaite de la Seconde Guerre mondiale, qui s'accompagnent d'une crise des valeurs³⁰⁹.

Au-delà du fait qu'ils partagent un même rapport conflictuel à l'opacité du langage³¹⁰, ainsi qu'une visée d'harmonie avec autrui, leur rapport au spirituel se fonde, dans la poésie d'Yves Bonnefoy autant que dans l'Aïkido, sur une même reconnaissance de la violence comme sacré, telle que l'analyse René Girard³¹¹. Dans le

tente de donner foi, sur un arrière-plan de figures jugées divines ou dotées sans qu'on en prenne conscience de caractéristiques qui sont le fait du divin. [...] c'est en cette sorte de rêve que s'est jouée et se joue encore la plus grande part des entreprises de nos sociétés [...], qui trouvent là beaucoup moins de paix de l'esprit que de raisons pour leurs guerres sans fin », *L'imaginaire métaphysique*, p. 9.

³⁰⁴ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit., p. 248.

³⁰⁵ *Idem*.

³⁰⁶ François CHENG, *L'écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, op. cit., p. 24.

³⁰⁷ En particulier voir Michel RANDOM, *Les arts martiaux. Ou l'esprit des budô*, Paris, Fernand Nathan, 1978 ; Morihei UESHIBA, *L'Art de la Paix. Enseignements du fondateur de l'Aïkido* [1992], regroupés par John STEVENS, traduit de l'américain par Christophe CHAMPLAUX, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2011 ; John STEVENS, *Les trois maîtres du budo. L'histoire des trois fondateurs des arts martiaux : Jigoro Kano (Judo), Gichin Funakoshi (Karatédo), Morihei Ueshiba (Aïkido)*, traduit de l'anglais par Philippe REYMOND, Valérie MELIN et Thierry PLÉE, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 1997.

³⁰⁸ Voir Taisen DESHIMARU, *Zen et arts martiaux*, Paris, Albin Michel, 1983, collection « Spiritualités vivantes ».

³⁰⁹ À titre indicatif, voir Nicolas BOUVIER, *Chronique japonaise*, Lausanne, Éditions 24 Heures, 1990, collection « Écrivains » ; Francine HÉRAIL, *Histoire du Japon. Des origines à l'ère Meiji. Matériaux pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises*, Paris, Publications orientalistes de France, 1986, collection « Bibliothèque japonaise ».

³¹⁰ Voir en ce qui concerne les arts martiaux : Léo TAMAKI, *Budoka no kokoro*, autoédition, 2013 ; Nobuyoshi TAMURA, *Aïkido. Étiquette et transmission*, Aix-en-Provence, Les Éditions du Soleil Levant, 1991.

³¹¹ « L'incompréhension moderne du religieux prolonge le religieux et remplit, dans notre monde, la fonction que le religieux remplissait lui-même dans des mondes plus directement exposés à la violence essentielle : nous continuons à méconnaître l'emprise qu'exerce la violence sur les sociétés humaines. C'est pourquoi nous répugnons à admettre l'identité de la violence et du sacré », René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 363.

cadre des arts martiaux, l'exploration de la violence sous une forme ritualisée manifeste la prise en considération de sa puissance, qui menace la société de dissolution. Réciproquement, son expulsion, qu'offre le cadre ritualisé de l'entraînement, affermit les liens essentiels de la communauté :

La pratique d'un art martial consiste donc bien moins en une dérivation de la violence qu'en une occasion dynamique de prendre part à ses désordres. On retrouve ici les principes fondamentaux de la ritualité archaïque : vivre à plusieurs et au présent [...] ce qui menace la communauté, renforcer la solidarité au travers de cela même qui l'éprouve, organiser la relation à l'autre.³¹²

Pour Bonnefoy, l'inquiétude inhérente au « mensonge », associé au « mal », trahit un questionnement hérité de la Seconde Guerre mondiale et concerne la violence fondamentale qui peut menacer l'humanité. Le poète rappelle ainsi au lecteur, pour reprendre la formule de René Girard, que l'existence humaine « reste donc gouvernée à tout moment par le sacré, réglée, surveillée et fécondée par lui »³¹³.

Le rapprochement que l'on peut opérer entre la pratique martiale et l'art poétique de l'écrivain éclaire l'accès à une sagesse identique, qui correspond à une forme d'humilité face aux forces qui peuvent dépasser l'individu – si l'on s'accorde à reconnaître que le sacré correspond, entre autres, à « tout ce qui maîtrise l'homme d'autant plus sûrement que l'homme se croit plus capable de le maîtriser »³¹⁴. Selon les termes de Guillaume Carron, le travail scripturaire du poète débouche, à l'instar de la pratique des maîtres d'arts martiaux, non tant sur le dépassement de soi que sur « une juste prise en compte de la mesure de l'être », en tant que le dépassement « est perçu comme une erreur, non comme une prouesse »³¹⁵.

*

En regard de ces différents éléments, l'articulation du dicible et de l'indicible, du visible et de l'invisible dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy, institue un rapport de consubstantialité entre la poésie et l'absolu – lequel est associé de façon privilégiée à la « présence ». Cette relation constitutive à un horizon d'invisibilité et d'indicibilité confère au réel une profondeur vertigineuse, puisque par l'inscription de la « structure d'horizon » qui caractérise l'écriture poétique française contemporaine :

[...] le monde se propose à nous non comme une totalité dont il serait possible de prendre une vue d'ensemble, mais comme un infini dont le point de fuite recule sans cesse au-delà du regard. [...] Le champ perceptif s'organise « en abyme », ouvert sur un au-delà sans cesse renaissant [...].³¹⁶

L'écriture ouvre de la sorte la possibilité d'enrichir l'expérience du réel en le dotant d'un indice d'infini qui a vocation chez Bonnefoy, entre autres, à remotiver le questionnement de l'être-au-monde. Pour reprendre l'analyse de Jean-Claude Pinson, ce qui est en jeu touche à la préservation d'un rapport au réel « vivifiant le

³¹² Patrick BAUDRY, « La ritualité dans les arts martiaux », in Claude RIVIÈRE (sous la direction de), *Cahiers internationaux de sociologie*, volume XCII : *Nos rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 152.

³¹³ René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, op. cit., p. 52.

³¹⁴ « C'est la violence qui constitue le cœur véritable et l'âme secrète du sacré », *idem*.

³¹⁵ Guillaume CARRON, « Réversibilité et créativité : une perspective sur la peinture chinoise à partir de Merleau-Ponty », *art. cit.*, p. 197.

³¹⁶ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., pp. 24-25.

sensible », tout en « prenant acte de l'irréremédiable défection de la structure théologique du monde »³¹⁷. Aussi les poèmes s'avèrent-ils portés par la révélation d'une forme de sacré, s'il est vrai qu'il correspond, selon Jean-Jacques Wunenburger, à « une perception différentielle du monde et des êtres » dont la particularité est de rendre « présent l'Absolu »³¹⁸.

Toutefois, alors que l'œuvre se trouve « susceptible de rencontrer l'expérience mystique, disposée pour accueillir en elle le *sacré* »³¹⁹, le poète maintient une posture précautionneuse qui semble, *a priori*, disqualifier cette approche :

Oui, le sacré. Et c'est vrai que j'ai employé ce mot, à l'époque ancienne de mes écrits. Mais aujourd'hui je m'en garde. Je ne me sens plus en mesure de l'employer sans risquer des malentendus qui oblitéreraient, à mes yeux désastreusement, ce que je cherche à penser.³²⁰

Le problème se situe au niveau de la proximité imaginaire du mot « sacré » avec ce qui réfère traditionnellement au domaine religieux, à la croyance – soit une forme d'équivoque qui rapproche la poésie des postulations de réalité suprasensible qu'elle a vocation à dissiper pour Bonnefoy. En outre, alors qu'il se trouve attiré par la mise au point d'un langage tourné vers l'expérience mystique de la « terre », en lutte contre l'écart qu'induit le concept, ce travail implique une tentation de coupure qui s'opposerait au désir d'embrasser l'immédiateté du monde. Pour échapper à cette forme de gnose, la recherche d'un au-delà est alors relativisée par le fait que l'écriture demeure de façon humble « tributaire du mot, de la syntaxe, quelque troublée soit-elle par la poussée d'une autre forme, et le mot lui-même, s'il n'est un nom propre, au découpage du monde en concept »³²¹. Ainsi, comme le formule François Lallier, « [é]crire dans l'absolu, et relativiser ce qui est écrit dans l'absolu encore, telle serait la vraie forme de conscience poétique, le secret de son éternel recommencement hors de l'écriture »³²².

Dans cette perspective, la démarche du poète repose en réalité sur la volonté de réinventer le rapport du sujet à l'absolu ; c'est-à-dire de redéfinir un sacré propre à la condition terrestre de l'homme. Selon ses termes propres, le sacré représente « la chose ordinaire comme elle existe à côté de nous, avec nous, la chose avec laquelle nous partageons notre temps sur terre et qui demande donc d'être reconnue comme la réalité absolue »³²³. C'est pourquoi les poèmes tentent d'inscrire dans les objets les plus ordinaires un indice imaginaire d'inépuisable, d'indéfini, de façon à ce que la création littéraire se fasse une voie de réinvention de l'expérience

³¹⁷ Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 47.

³¹⁸ Jean-Jacques WUNENBURGER, *Le sacré* [1981], Paris, Presses universitaires de France, 2001, collection « Que sais-je ? », p. 19. « Le sacré se présente donc comme un certain rapport spécifique du sujet au monde, qui met en jeu la conscience affective et intellectuelle d'une altérité cachée, dont la présence est pourtant rendue sensible par de multiples effets existentiels », *ibid.*, p. 12. Jean-Claude Pinson met en avant également que le sentiment du sacré, « en même temps qu'il est solidaire de l'apparition d'un *mysterium fascinans*, se manifeste aussi comme *tremendum* de l'émotion, fût-ce la plus ténue », Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 117.

³¹⁹ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 184-185.

³²⁰ « Entretien. Yves Bonnefoy : "La poésie, c'est ce qui reprend à la religion son bien" ».

³²¹ François LALLIER, « Être présent à la présence », in François LALLIER (sous la direction de), *Avec Yves Bonnefoy. De la poésie*, op. cit., pp. 61-62.

³²² *Ibid.*, p. 62.

³²³ « Le sacré, ce verre avec lequel boire. Le sacré, le pain et le vin, et la maison, le ravin, le bois proche, les êtres que nous aimons et qui sont là », « Entretien. Yves Bonnefoy : "La poésie, c'est ce qui reprend à la religion son bien" ». « Il m'a fallu beaucoup de temps pour reconnaître que *l'absolu vient sacrer cette finitude en nous* quand, notre existence sauvée ne faisant plus qu'un avec le tout, étant la pierre [...] les *actes* et les *objets* de notre condition naturelle sont effectivement les *Idées*, les grands universels transparents d'un empyrée personnel qui coïncide avec notre vie », Yves BONNEFOY, « Lettre à Howard L. Nostrand », cité dans Patrick NÉE, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 38.

du sacré au sein même du quotidien. En particulier, celle-ci se définit pour une part en opposition à la tradition chrétienne – signifiée par la recherche d’une « [p]arole / Décruçifiée »³²⁴.

C’est dans cette perspective que l’on peut souligner le parallélisme entre la pratique poétique d’Yves Bonnefoy et celle de l’Aïkido, en tant que cet art représente, dans l’imaginaire des Occidentaux, une voie particulièrement riche pour se réapproprier une forme de spiritualité différente. D’une part, à l’image des enseignements martiaux, la « présence » advient au terme d’une lutte contre soi : « elle doit être acquise, et les failles qui la révèlent font partie intégrante d’un parcours dont les difficultés sont à la mesure de la fièvre désirante »³²⁵. D’autre part, le poète théoricien valorise le décroisement entre les différentes formes d’expression. En dépit du fait qu’elle ne se trouve pas convoquée dans ses essais – l’auteur mettant principalement en avant la fécondité du dialogue entre écriture et peinture ou entre écriture et sculpture –, la pratique des *budo* offre à la poésie, de façon privilégiée, la possibilité d’« approfondir sa recherche de l’immédiateté aujourd’hui lointaine et ou [...] travestie » – dès lors que le combat requiert toute l’attention de l’adepte à l’ici-maintenant –, ainsi que d’améliorer « sa lecture des aspects sensoriels du lieu terrestre »³²⁶ – s’il est vrai que la pratique consiste essentiellement à aiguïser la sensibilité de l’adepte tant à soi qu’au monde³²⁷. Par corollaire, la dimension morale des arts martiaux modernes se révèle immanente à leur pratique même, et non comme une dimension hétérogène qui viendrait apporter un supplément de signification – c’est-à-dire fondée sur une intense présence à soi et aux autres (ce que l’on peut traduire par le terme de « *seme* ») – :

Le sabre, originellement destiné à tuer l’ennemi (*setsunin-ken*), se transforme progressivement, avec la naissance puis la stabilisation de l’idée de *seme*, en « sabre qui fait vivre l’homme » (*katsunin-ken*) par le fait de renforcer la conscience du poids de l’être. L’idée du budô moderne est le développement de cette pensée.³²⁸

Ce rapprochement différentiel entre un *budo* et le travail de Bonnefoy invite à concevoir dans son œuvre l’inscription d’un sacré au sens élargi du terme : soit un ordre du *croire* par lequel, selon Myriam Watthee-Delmotte, « l’homme “enchante” le monde qu’il habite », réalisé spécifiquement ici sous forme « d’élan spirituel vécu dans l’intimité la plus étroite », voire comme une « spiritualité laïque »³²⁹. Cette approche du sacré fait écho aux propos du poète, évoquant dans sa recherche d’une transcendance inhérente à la « chose ordinaire pour autant qu’on sache vivre avec elle dans la profondeur de l’instant » une « laïcité dans une expérience de l’absolu qui n’en est pourtant que plus pleine »³³⁰. On rejoint dès lors pleinement la vision de Jean Starobinski, pour qui le sacré, s’il ne doit pas disparaître, « se réfugie dans l’expérience “intérieure”, se lie à l’acte de vivre, à la communication, à l’amour partagé – et prend ainsi pour demeure le sensible, le langage, l’art »³³¹.

³²⁴ « La terre », in *Poèmes*, p. 297.

³²⁵ Daniel LEUWERS, *Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 62.

³²⁶ « Ut pictura poesis », p. 25.

³²⁷ Voir à ce sujet : Kenji TOKITSU, *Budô. Le ki et le sens du combat*, Méolans-Revel, DésIris, 2000.

³²⁸ *Ibid.*, p. 67.

³²⁹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L’expérience littéraire contemporaine et le déplacement du sacré », communication au colloque *Littérature, discours religieux, quêtes spirituelles : articulations contemporaines*, Université Paul Verlaine, Metz, 21-22 octobre 2010.

³³⁰ *L’imaginaire métaphysique*, p. 161.

³³¹ Jean STAROBINSKI, « La poésie entre deux mondes », *art. cit.*, p. 10.

CHAPITRE 2

LIEU ET TEMPS DU SACRÉ

La difficulté de définir le rapport d'Yves Bonnefoy au sacré, en regard de ses propos parfois contradictoires, réside entre autres dans le fait que son œuvre poétique participe au mouvement de « désacralisation »¹ qu'analyse Jean-Jacques Wunenburger. Ce phénomène contemporain consiste en « une désacralisation et une resacralisation simultanée, par recomposition inédite de fragments du sacré antérieur »² ; ce qui se traduit, sur le plan stylistique, par une ambiguïté touchant aux modalités fondamentales de l'expression du sacré. Selon les catégories développées par Jean-Claude Pinson, les poèmes oscillent entre un mode « élégiaque » – soulignant le « défaut des dieux » et « la frayeur qu'inspire à toute existence le néant qu'elle côtoie et auquel elle est promise » – et le mode de l'« ode » – au sens où ils visent « la célébration du *fascinans*, la louange du sacré »³. Cela correspond à un équilibre délicat, dès lors qu'au-delà de la méfiance envers la croyance religieuse, le poète se positionne à l'encontre du désenchantement qui caractérise la postmodernité⁴ – en particulier l'évacuation de la dimension merveilleuse du cosmos, que l'on peut lier à sa soumission aux lois physiques. À cet égard, Michèle Finck montre que le maintien des formes métriques traditionnelles chez le poète représente une limite posée au travail de « désécriture »⁵ et engage un enjeu d'ordre métaphysique :

[...] trop désécrire serait barrer la place qui reste prête, dans la poésie, pour accueillir le dieu futur. L'alexandrin est ici, nous semble-t-il, l'équivalent linguistique de ces deux salles évoquées dans *Dévotion* : « À ces deux salles quelconques, pour le maintien des dieux parmi nous » [...].⁶

Bien que le sacré soit une puissance qui dépende de la sensibilité du sujet – ce que Pascal Lardellier définit comme le « *numen* »⁷ –, il repose également sur des processus de sacralisation construits ou partagés par une communauté symbolique, et orientés par des structures imaginaires. Le cadre d'analyse développé par Régis Debray s'avère à cet égard éclairant en ce qu'il lie la production du sacré à des actes fondamentaux et

¹ Jean-Jacques WUNENBURGER, *Le sacré*, op. cit., p. 114.

² *Idem*.

³ Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 128.

⁴ Voir à ce sujet : Marcel GAUCHET, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, collection « Folio essais » ; Jean-François LYOTARD, *La Condition post-moderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

⁵ Cf. *supra*, pp. 288-292.

⁶ Michèle FINCK, Yves Bonnefoy. *Le simple et le sens*, op. cit., p. 337.

⁷ Le « *numen* » désigne une « force diffuse, une puissance surnaturelle », dont sont souvent porteurs « des individus extraordinaires – prêtres, sorciers... ainsi que, souvent, les représentants du pouvoir », Pascal LARDELLIER, *Théorie du lien rituel. Anthropologie et Communication*, Paris, L'Harmattan, 2003, collection « Communication et Civilisation », p. 48. « Il existe donc une expérience mentale et existentielle propre au sacré, que la phénoménologie religieuse situe généralement dans la perception d'une *puissance*. [...] Le prisme émotionnel du numineux s'étend donc depuis la réaction devant l'horrible jusqu'à celle devant le sublime », Jean-Jacques WUNENBURGER, *Le sacré*, op. cit., pp. 8-9.

complémentaires : « enclore », « rassembler » et « exhausser »⁸. Si l'on s'accorde sur le fait qu'inscrire la « présence » correspond à une forme d'« exhaussement », il reste à interroger les deux premières conditions qui renvoient aux catégories fondamentales d'intellection : l'espace et le temps. En particulier, le cadre événementiel de la « présence » s'oppose à l'appauvrissement symbolique touchant au rapport au monde, lequel provient, pour une part, de la désaffection du religieux :

L'espace que l'on parcourt, dans lequel on habite ou qu'on transforme par l'art est soumis au « règne de la quantité » [...] ; perspectivisme géométrique de l'art pictural, [...] plan fonctionnel et régulier des villes, réseaux centralisés de circulation, participent à l'uniformisation de l'espace. [...] Le temps, simultanément, perd son enracinement rythmique naturel et devient abstrait et standardisé.⁹

On peut noter que la triangulation *séparer-rassembler-exhausser* de Régis Debray, qui délimite un espace et un temps détachés de l'ordinaire, rejoint la définition du rite. Or, la poésie française contemporaine se fait le lieu d'un *dire* d'ordre spirituel par le fait de déployer un mode d'énonciation singulier fondé sur des structures rituelles, ainsi que le développe Jean-Claude Pinson¹⁰. Aussi le sacré chez Bonnefoy correspond-il à un *faire* déployé dans et par l'écriture. En héritier de Mallarmé, l'hermétisme de son travail renvoie à la nécessité – éprouvée également par toute une génération d'écrivains – de revitaliser l'exercice du langage, de façon à déplacer la scène énonciative légitime de l'espace mondain vers le registre intime, voire religieux. L'écriture se rapproche de « l'office », dès lors que, selon la formule de Dominique Maingueneau, « l'énigme prétend avoir valeur d'instrument de connaissance, nouer le langage et le monde »¹¹. Il s'agit de concevoir que les textes donnent moins voix à une religion institutionnalisée – qui appartient à un ordre spécifique et possède ses propres modes d'expression – qu'elle se fait le lieu de ce que Jean-Pierre Jossua nomme la « vraie religion »¹² :

[...] c'est-à-dire que la religion proprement dite n'existe plus, et que la poésie prend le relais d'une relation à toute forme d'absolu ou de transcender, souvent en revendiquant – en tant que chiffre – les termes et les fonctions qui furent ceux de la religion.¹³

C'est sur cet horizon que l'on peut opérer un rapprochement différentiel entre l'œuvre poétique de Bonnefoy et la pratique de l'Aïkido. Toutes deux se rejoignent en ce qu'elles participent, selon leurs moyens propres, à la « recreation de nouvelles expériences du numineux pour nourrir la quête de spiritualité » ; soit « l'invention de nouveaux rites » qui offrent de résister ou de s'opposer, de manière efficace ou illusoire, « aux blocages et aux déceptions de la désacralisation religieuse »¹⁴. S'il est vrai que l'Aïkido s'auréole d'un discours mystique, il apparaît que c'est sa réappropriation dans la culture occidentale qui lui confère son plein potentiel existentiel. Le fait est que les pratiques martiales issues d'Asie ont rencontré un horizon d'attente important au

⁸ « Première observation : là où il y a du sacré, il y a une enceinte. Et là où la clôture s'efface – ligne, seuil ou dénivelé –, le sacré disparaît », Régis DEBRAY, *Le moment fraternité*, Paris, Gallimard, 2009, collection « Folio », p. 39. « Deuxième observation : là où il y a un nous, il y a une sacralité ; et là où le nous se disloque, le sacré s'estompe », *ibid.*, p. 57. « Troisième observation : il n'y a pas de sacralité sans une absence cruciale, vers laquelle lever les yeux. Là où et quand ce point sublime s'efface, le sacré s'estompe », *ibid.*, p. 75.

⁹ Jean-Jacques WUNENBURGER, *Le sacré*, *op. cit.*, pp. 112-113.

¹⁰ Voir Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, *op. cit.*

¹¹ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, pp. 132-133.

¹² Jean-Pierre JOSSUA, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, *op. cit.*, p. 83.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Jean-Jacques WUNENBURGER, *Le sacré*, *op. cit.*, p. 114.

sortir de la Seconde Guerre mondiale – comme le révèle le livre d'Eugen Herrigel¹⁵ qui les associe à des pratiques spirituelles – ; au risque de les éloigner de leur sens originel, tourné vers la préservation de l'intégrité de l'adepte au combat. À la suite de l'analyse de Jean-Pierre Jossua, leur popularité grandissante s'inscrit dans le mouvement d'un déplacement de la sphère religieuse dans le domaine de la création artistique :

[...] la littérature et l'art ont fait dans notre culture l'objet d'un immense investissement depuis la fin du XVIII^e siècle, qui tantôt a eu une portée religieuse, tantôt a représenté la recherche de vivantes expériences spirituelles, tantôt s'est affirmé comme une sorte de religion alternative.¹⁶

Ces éléments permettent de penser que les *budo*, en tant que vecteurs privilégiés de la culture orientale et phénomènes culturels reconnus, ont participé, dans une certaine mesure, à la légitimation de la position auctoriale de Bonnefoy, lequel élève le *dire* poétique à un *faire* de type sacré. L'un et l'autre constituent en effet des formes d'expression où, de façon similaire, pour reprendre l'expression de Jérôme Thélot, s'y « consomment les formes médiates de la conscience »¹⁷.

I Fonder un lieu

Les écrits réflexifs d'Yves Bonnefoy mettent en évidence l'importance d'un questionnement centré sur le rapport à l'espace – principalement à partir d'une interrogation critique d'œuvres picturales et littéraires. Car le lieu où l'on est conditionne l'expérience d'un sens spirituel à être au monde :

[...] il m'arrive même de croire que la ligne pure des cimes, la majesté des arbres, la vivacité du mouvement de l'eau au fond d'un ravin, la grâce d'une façade d'église [...] ne peuvent qu'avoir été voulues, et pour notre bien. Cette harmonie a un sens, ces paysages et ces espèces sont, figés encore, enchantés peut-être, une parole, il ne s'agit que de regarder et d'écouter avec force pour que l'absolu se déclare, au bout.¹⁸

Ce qui est en jeu concerne la quête d'un « vrai lieu », ainsi que l'évoque la dernière section du recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, et qui est à distinguer de façon oppositive de la notion d'« espace ». Dans l'imaginaire de l'écrivain, l'« espace » appartient au monde des essences en ce qu'il « relève des savoirs mesurables et substitue à l'expérience vécue l'abstraction d'une raison géométrique »¹⁹ ; alors que le « lieu » est de l'ordre de

¹⁵ « Dans le tir à l'arc au sens traditionnel, qu'il estime en tant qu'art et vénère en tant qu'héritage du passé, le Japonais ne voit pas un sport, mais bien la pratique d'un culte [...]. Ainsi donc, celui-ci conçoit l'art du tir à l'arc [...] comme un pouvoir spirituel découlant d'exercices dans lesquels c'est l'esprit qui ajuste le but, de sorte qu'à bien le mirer l'archer se vise aussi lui-même et que peut-être il parviendra à s'atteindre », Eugen HERRIGEL, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* [1953], traduit de l'allemand par Bungaku HAKUSHI, Paris, Dervy-Livres, 1970, collection « Mystiques et Religions », p. 14. À l'encontre des représentations usuelles, seul un nombre restreint d'adeptes a pu faire de la pratique martiale une voie pleinement spirituelle – dont le fondateur de l'Aïkido. Le discours selon lequel les *budo* débouchent sur le développement de l'intériorité s'inscrit dans une culture où le paraître prime sur la réalité vécue ; en ce sens, il est à entendre sur fond d'une distance souvent importante par rapport à la conviction réelle des maîtres.

¹⁶ Jean-Pierre JOSSUA, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, op. cit., p. 19.

¹⁷ Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 97.

¹⁸ Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays. Augmenté d'une postface* [1972], Paris, Gallimard, 2011, collection « Poésie », p. 10.

¹⁹ Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 38. Voir également les propos d'Yves Bonnefoy dans « Un début d'écriture. Entretien avec Maria Silvia Da Re », in *Le Cœur-espace*, p. 48.

l'expérience incarnée et « suppose d'emblée les relations entre les êtres qui y éprouvent leur solidarité »²⁰. Pour autant, l'« espace » appartient au visible, tandis que le « lieu » est d'ordre invisible²¹. Celui-ci renvoie dès lors à l'enjeu d'investir un rapport au monde disqualifié par la science et les rapports mathématiques de distance, afin d'en dégager de nouvelles virtualités symboliques.

Si la volonté d'établir le « lieu » évoque la qualification de la « terre » – qui est le monde à habiter charnellement²² –, elle s'en distingue en ce que l'écrivain cherche non l'illimité qu'induit l'horizon mais un territoire délimité. Comme le montre Jean Starobinski, le désir du « vrai lieu » exprime « l'indissoluble liaison entre un site localisé et un absolu »²³ :

Il peut suffire de quelques troncs, serrés et courts parce qu'ils pousseraient dans la même famille. [...] Quelques arpens d'herbe pauvre, trouée par ce rocher qui affleure. Du soleil peut-être, par un des bords. [...] Je me suis arrêté, je ne veux pas aller plus avant dans ce lieu qui me semble le *sacré même*.²⁴

On retrouve la nécessité d'« enclore » qu'évoque Régis Debray. Or, il est marquant de constater, à la suite de Patrick Née, que pour le « poète de la *chose quelconque* », son entreprise manifeste le refus du « *lieu quelconque* »²⁵, comme l'attestent des textes intitulés « Chapelle Brancacci », « Veneranda », « Aux chapelles des îles », « Voix entendue près d'un temple ». Le « vrai lieu » se trouve investi d'une valeur particulière, telle qu'il polarise toute la géographie imaginaire du poète, et qui le distingue de l'expérience ordinaire de l'espace.

1) Ailleurs et ici

Le poème significativement intitulé « Ici, toujours ici » invite à considérer que le « vrai lieu » recherché se situe là où l'on se tient : « [i]ci, dans le lieu clair. Ce n'est plus l'aube, / C'est déjà la journée aux dicibles désirs »²⁶. Toutefois, comme le précise Yves Bonnefoy, l'expérience du « lieu » renvoie à un rapport antépédicatif au monde, originaire, où est vécue « une sorte de continuité entre l'arbre, la maison et la source » : « dans “le lieu”, nous sommes impliqués, nous faisons totalité avec lui »²⁷. La poésie se conçoit dès lors comme la quête d'une reviviscence de cette épreuve émotionnelle : « elle est la nostalgie de cette expérience originelle du tout et de l'unité avec le monde »²⁸. À la différence de la « terre », le « vrai lieu » n'est pas déjà là – c'est-à-dire en deçà de l'écriture – mais représente un *au-delà* à élaborer par le langage.

C'est la raison pour laquelle il se trouve évoqué, principalement dans les premiers recueils, par une écriture en dérobade : « ce logis m'échappe où je menais grand feu »²⁹ ; « le lieu pour vaincre, pour nous vaincre,

²⁰ *Idem*. Selon l'analyse axiologique de Jérôme Thélot, « [l]e vrai partage réclame une parole, le contraire d'une langue courante ; mais il exige aussi la possession d'un lieu, le contraire d'une fuite dans l'univers des mots », Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 152.

²¹ Voir Patrick NÉE, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy. Ou Moïse sauvé*, op. cit.

²² Cf. *supra*, pp. 272-276.

²³ Jean STAROBINSKI, « La prose du voyage », art. cit., p. 5.

²⁴ *Sur un sculpteur et des peintres*, p. 154.

²⁵ Patrick NÉE, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy. Ou Moïse sauvé*, op. cit., p. 203. Pour Michèle Finck, la recherche du « lieu » chez Bonnefoy débouche sur « une poésie du nom propre », Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, op. cit., p. 222.

²⁶ « Ici, toujours ici », in *Poèmes*, p. 172.

²⁷ Yves BONNEFOY, « Entretien accordé à Pierre Boncenne », in *Lire*, n°140, 1987, p. 26.

²⁸ *Idem*.

²⁹ « Voix basses et phénix », in *Poèmes*, p. 90.

c'est ici / Dont nous partons, ce soir. Ici sans fin / Comme cette eau qui s'échappe de l'auge »³⁰. Roger Munier montre dans la continuité de ces éléments qu'alors même que les textes explorent le séjour de l'*ici*, celui-ci se révèle spontanément déserté par le sujet pour un *ailleurs* et « s'irradie par là-même d'un *là-bas* nostalgique où cette présence serait donnée »³¹. De fait, le poème « Ici, toujours ici » pose paradoxalement la plénitude de la jouissance du « lieu » comme à venir (« ce scintillement des pierres à venir »³²), avec pour temps principal le futur (« [l]es dalles claires / Mèneront à leur gré ces pas épris du jour »³³). Selon l'expression de Bonnefoy, le « vrai lieu » correspond à un « arrière-pays » ; soit la promesse d'un espace transfiguré où peut se vivre l'expérience de ce qu'il nomme l'évidence :

[...] là, à deux pas sur la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui, c'est là que s'ouvrait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre que désormais j'ai perdu. [...] Et ce que je rêve comme un ailleurs n'est-ce pas, en un sens profond, l'avenir qui un jour [...] va se révéler ici même [...] – monde perdu tout à l'heure, monde sauvé maintenant ?³⁴

De ce point de vue, la poétique du lieu repose sur une tension irréductible, fondée sur l'irrésolution permanente de l'*ailleurs* et de l'*ici*. En particulier, ce rapport tensionnel éclaire les rapports entre paysage poétique et « structure d'horizon »³⁵, dès lors que, loin de donner accès au « lieu », l'écriture le révèle paré des prestiges que confère l'éloignement, dynamisant le désir d'une plénitude à l'avant de soi :

[...] cette belle image ne résiste pas à l'épreuve de l'approche, comme le montre la déception, si souvent relatée par Yves Bonnefoy, du voyageur attiré par les mirages du lointain ; rendu sur place, il ne découvre qu'une réalité rugueuse et banale, qui relance la nostalgie d'un pays plus beau, dont l'illusion est vouée à se reformer toujours plus loin, dans cet arrière-pays, qui, comme l'horizon, recule à mesure qu'on avance vers lui.³⁶

Comme l'évoque le recueil *La longue chaîne de l'ancre* sur le mode de la fable, « [l]'ancre cherche sur nos prairies, parmi nos arbres / Le lieu où s'arrimer, / Mais bientôt un désir de là-haut l'arrache, / Le navire d'ailleurs ne veut pas d'ici, / Il a son horizon dans un autre rêve »³⁷. Cette situation aboutit à une écriture fondée sur l'ellipse, dont la structure en double foyer simule le manque qui dynamise le travail rédactionnel : « [d]u manque avoué d'*ici*, et comme projection de ce manque afin qu'il ait pourtant figure et demeure avouable, surgit *là-bas*. C'est le lieu présumé, l'improbable lieu de la présence pourtant enfuie »³⁸.

En ce sens, le « vrai lieu » est à conquérir non tant comme un territoire réel qu'à l'encontre des tentations de l'*ailleurs* qui menacent de le rendre à jamais inaccessible, à la façon d'un domaine fantasmatique. L'écrivain

³⁰ « L'adieu », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 23. De ce point de vue, le cheminement du sujet lyrique est menacé de devenir une errance sans fin, comme l'évoque le poème en prose « Les arbres », où le personnage central ne fait que s'éloigner sans cesse dans un espace « où tout est chemin, où rien ne va nulle part », « Les arbres », in *L'heure présente*, p. 71.

³¹ Roger MUNIER, « Le pays », *art. cit.*, p. 58.

³² « Ici, toujours ici », in *Poèmes*, p. 172.

³³ *Idem*.

³⁴ *L'Arrière-pays*, pp. 9-30.

³⁵ Cf. *supra*, pp. 276-280. Dans le poème en prose « Remarques sur l'horizon », Yves Bonnefoy évoque sa « dette » envers ce mot, « envers un lieu de si près de moi que j'aurais pu, si j'avais été quelqu'un d'autre, décider qu'il était l'ici, l'ici même », « Remarques sur l'horizon », in *L'heure présente*, p. 134.

³⁶ Michel COLLOT, « Pays, image, paysage », in Murielle GAGNEBIN (sous la direction de), *Yves Bonnefoy : lumière et nuit des images*, *op. cit.*, p. 114.

³⁷ « La longue chaîne de l'ancre. I », in *L'heure présente*, p. 27.

³⁸ Roger MUNIER, « Le pays », *art. cit.*, p. 59.

énonce lui-même que « l'arrière-pays m'est resté inaccessible – et même, je le sais bien, je l'ai toujours su, n'existe pas »³⁹. Cela est renforcé par le fait que cette tension bipolaire représente un mythe personnel élaboré dans l'enfance et correspond à l'alternance des lieux où il a vécu, entre Tours et Toirac⁴⁰. De ce point de vue, l'essai intitulé *L'Arrière-pays*, dans lequel se trouvent mis en tension les termes du problème, exprime une « perlaboration » ; c'est-à-dire « non plus seulement une prise de conscience intellectuelle du processus fantasmatique, mais une modification du comportement, quant au prestige de l'Ailleurs sur l'ici »⁴¹.

Si la poésie se fait une voie de dissipation des mirages de l'*ailleurs* pour embrasser la « réalité rugueuse à étreindre »⁴² que valorise Rimbaud, on mesure le rôle initiatique qu'ont pu jouer entre autres les imaginaires extrême-orientaux. En effet, le Japon offre à Bonnefoy une réponse à ses inquiétudes par l'enseignement symbolique qu'exprime son « architecture de bois, [...] ses sols vibrants, [...] ses galeries fragiles comme des bulles », où la prétention humaine y est « comme enveloppée et dissoute dans le frémissement de l'arbre universel, qui n'a pas de lieu, qui n'est pas »⁴³. En outre, la proximité sémantique entre le labour et le maniement des armes dans l'œuvre, en ce que tous deux expriment la conquête symbolique du « lieu » – le « fer » de la charrue signifiant « la force par laquelle Bonnefoy [...] s'ouvre sur un espace tangible (la terre labourée) »⁴⁴ et faisant écho au motif du tranchant de l'épée – peut rappeler l'initiation des adeptes d'arts martiaux, dans la mesure où leur pratique amène à développer une présence à l'environnement aussi intense que possible.

On peut postuler que l'adhésion à *l'ici* se révèle inspirée pour une part essentielle par les sagesses extrême-orientales⁴⁵, en particulier le bouddhisme *zen* – lequel imprègne pour une part les *budo*⁴⁶. En écho à leur initiation au détachement des désirs, la quête du « vrai lieu » concerne en effet l'accès à une plénitude intérieure. Suivant l'écrivain lui-même, « l'idée de l'autre pays », en s'emparant de la personne, fait miroiter d'autres possibilités plus heureuses qui peuvent en réalité « priver de tout bonheur »⁴⁷. En outre, la pensée orientale ouvre une voie hors des représentations qu'il attribue au christianisme, s'il est vrai que selon Olivier Himy :

[...] il s'agit de lutter contre le concept, contre l'abstraction, c'est-à-dire contre la division en deux mondes, que le christianisme reprendra partiellement ; un monde réel mais dévalorisé, l'ici-bas, et un monde parfait et conceptuel, l'ailleurs, le là-bas, ou toute autre forme de l'au-delà.⁴⁸

En particulier, Patrick Née montre la pertinence d'appliquer à l'œuvre la structure du *mandala*, comme principe organisateur de l'expérience de l'espace. Au-delà de l'initiation consistant à pénétrer les différentes zones

³⁹ *L'Arrière-pays*, p. 33.

⁴⁰ Voir Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy, op. cit.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

⁴² Arthur RIMBAUD, « Adieu », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1963, collection « Bibliothèque de la Pléiade », p. 243.

⁴³ *L'Arrière-pays*, pp. 46-47.

⁴⁴ Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens, op. cit.*, p. 96.

⁴⁵ Patrick Née évoque le dépassement de l'inquiétude du carrefour, provoquée par ses embranchements invitant à penser d'autres voies meilleures que celle choisie, par une « géométrie à la chinoise qui tient tout du mythe » et permet de réunir les quatre points cardinaux de l'espace jusqu'au cercle ; voir Patrick NÉE, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy. Ou Moïse sauvé, op. cit.*, p. 117.

⁴⁶ Le sabre et l'arc représentent des motifs fréquemment utilisés par les moines adeptes du *zen* pour illustrer leurs propos. Voir en particulier : Daisetz Teitaro SUZUKI, *Essais sur le Bouddhisme Zen* [1934], traduit du japonais par René DAUMAL, volumes 1 à 4, Paris-Neuchâtel, Adrien-Maisonneuve/Delachaux et Niestlé, 1946, collection « Bouddhisme et Jaïnisme » – ouvrage qu'Yves Bonnefoy a lu. Voir également : Ryusaku TSUNODA, William Theodore DE BARY et Donald KEENE, *Sources of Japanese Tradition* [1958], tomes 1 et 2, New-York et Londres, Presses universitaires de Columbia, 1964.

⁴⁷ *L'Arrière-pays*, p. 10.

⁴⁸ Olivier HIMY, *Yves Bonnefoy. Poèmes commentés, op. cit.*, p. 20.

du dessin pour accéder à des niveaux de connaissance de plus en plus élevés⁴⁹, ce qui est visé concerne un mode d'approche de tout lieu comme détenteur d'un potentiel spirituel :

Dans le bouddhisme, un mandala figure géométriquement l'univers ; et « toute ville, rappelle le poète, peut être vécue comme un mandala, un schéma d'initiation ». Substituons le lieu, tous les lieux de la terre où vivre, à une simple « ville » (fût-elle Tours ou Rome) ; et nous obtiendrons ceci : l'initiation n'a plus *un* lieu, elle *a lieu* [...].⁵⁰

L'imaginaire de l'Extrême-Orient invite le poète à vivre progressivement l'espace mondain sur le mode d'une errance, comme la traversée d'un désert :

Quelle est la place du Tibet, par exemple, ou du désert de Gobi, dans ma théologie de la terre ? [...] ils ont comme aucun autre en ce monde la qualité de distance, d'escarpement, d'inconnu. Et rien ne me touche plus que les récits d'errances en Haute Asie.⁵¹

Le sujet peut y vivre une perte de repères où s'efface la bipolarité de l'*ici* et de l'*ailleurs*, laquelle clive l'expérience du « lieu » : « les grands déserts, ou le réseau, désert lui aussi, des routes d'un continent, peuvent remplir la même fonction, qui est de permettre l'errance, en différant pour longtemps le regard qui embrasse tout et renonce »⁵². Cette expérience s'inspire potentiellement de la perspective bouddhiste, pour laquelle promouvoir le détachement de l'individualité se traduit par une spatialisation en expansion, « comme si, dès qu'un individu donné parvenait à se libérer de ses particularités [...], il ne pouvait que tendre à l'extension, aspirer à l'immensité, s'affirmer dans l'élargissement »⁵³. De façon similaire, l'errance débouche, dans le recueil *Dans le leurre du seuil* qui marque l'aboutissement d'un cheminement spirituel dans l'ouvrage *Poèmes*, à une « infinie participation à toute chose de l'univers : de la *nuit* au *feu* et de la *terre* au *ciel*, mais aussi de l'*aigle* à l'*amande* ou du *souffle* à la *vase*, etc. »⁵⁴. L'initiation à l'œuvre débouche sur l'éclatement de la notion de l'*ailleurs*, de façon à pouvoir vivre l'*ici* en n'importe quel lieu où l'on se trouve. L'objectif est de le rendre insituable, de façon à en faire un *nulle part* qui soit identiquement un *partout* – aucune direction ne le désignant – pour pouvoir y accéder à tout moment.

Simultanément à cette perspective, on peut repérer également une prise de distance de l'auteur envers les sagesses extrême-orientales, dès lors que pour lui « [c]es pays du bouddhisme extrême sont trop lucides, ou pessimistes (mallarméens), ils disent que les lieux, comme les dieux, sont nos rêves, ils vont trop vite pour moi à l'expérience du vide »⁵⁵. Si Bonnefoy tend, à l'instar de ces traditions, à « court-circuiter l'œuvre continue de l'élargissement de la conscience », il s'en détache en ce qu'il refuse de « rompre l'adhérence à la vie immédiate, l'attention aux besoins du présent »⁵⁶, qu'elles tendent à disqualifier. De la sorte se dessine la complexité de sa

⁴⁹ « En fait, un *mandala* représente une série de cercles, concentriques ou non, inscrits dans un carré ; dans ce diagramme, dessiné sur la terre au moyen de fils de couleurs ou de poudre de riz colorée, viennent prendre place les différentes divinités du panthéon tantrique. Le *mandala* représente ainsi une *imago mundi* et, en même temps, un panthéon symbolique. L'initiation consiste entre autres pour le néophyte à pénétrer dans les différentes zones et à accéder aux différents niveaux du *mandala* », Mircea ELIADE, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux* [1952], Paris, Gallimard, 1997, collection « TEL », p. 67.

⁵⁰ Patrick NÉE, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy. Ou Moïse sauvé*, op. cit., p. 13.

⁵¹ *L'Arrière-pays*, p. 34.

⁵² *Ibid.*, pp. 19-20.

⁵³ Romain GRAZIANI, « Chaos ou cosmos ? », in Valentina TIRLONI et Jean-Jacques WUNENBURGER (sous la direction de), *Esthétiques de l'espace. Occident et Orient*, op. cit., p. 66.

⁵⁴ Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 180.

⁵⁵ *L'Arrière-pays*, p. 47.

⁵⁶ Romain GRAZIANI, « Chaos ou cosmos ? », art. cit., p. 80.

posture, au sens où l'« arrière-pays » ne se réduit pas à un « là-bas » de type platonicien à rejeter, mais représente également un indice d'infini qui permet de vivre l'inépuisable de l'*ici* : « [u]n lieu et l'évidence ont été identifiés l'un à l'autre, l'*ici* et l'*ailleurs* ne s'opposent plus »⁵⁷. Ce qu'il valorise correspond à des lieux où l'intuition de l'« arrière-pays » se trouve préservée. Aussi, en contrepoint de l'architecture initiatique du Japon, le poète met-il en avant la force symbolique des « pays des pierres dressées » occidentaux :

Là où l'on a foré des puits et cimenté des citernes pour que l'évidence s'accumule ! Les palais ont été trop grands et les statues trop nombreuses autour de ce peu de fraîcheur, à moins que quelque hyperbole de pierre pure, comme dans la voûte romane, ne recueille et n'exalte, la simplifiant, cette adhésion à la terre...⁵⁸

Comme le développe Roger Munier, la « voûte » se fait la matrice architecturale qui relie les deux pôles spatiaux de l'œuvre, au sens où l'« avancée lucide à travers l'épaisseur du réel » – sur le mode de l'errance – « s'achève en voûtement où *là-bas* de lui-même se replie, pour éclairer ce qui devient l'*ici* de son reflet »⁵⁹ :

[...] *ici* et *là-bas* que le poète tour à tour interroge, allant d'*ici* où la présence se refuse, à *là-bas* où elle aurait sa permanence. Mais pour parvenir à l'*ici* d'une présence seconde, où *là-bas* de nouveau sur *ici* se recueille, en un mouvement d'inflexion et comme de courbure, réintégrant la nostalgie dans les limites d'un séjour – du même coup transfiguré.⁶⁰

On comprend que, pour Bonnefoy, il s'agit non de préserver l'expérience de l'*ici* à l'égard de ce qui se conçoit comme une submersion dans l'*ailleurs*, mais davantage de préserver la présence de l'*ailleurs* au sein de l'*ici*, afin de restituer à tout lieu où l'on se trouve son plein potentiel d'affectation de soi.

2) Conscience du seuil

L'errance du sujet lyrique, indissociablement spatiale et intérieure, aboutit au recourbement de l'*ailleurs* sur l'*ici* – de façon à faire l'épreuve de la profondeur du « lieu » –, en vertu essentiellement d'une porosité entre les différents territoires qui configurent la « terre » du poète. Pour Richard Vernier, « un des plus hauts mérites de la poésie de Bonnefoy » réside en ce que « la continuité n'y est jamais rompue, entre le ravin et l'alpage, l'une et l'autre rive, le proche et le lointain »⁶¹. Les différents domaines se révèlent reliés les uns aux autres par contiguïté, en sorte que chaque décor s'ouvre sur un monde toujours plus vaste : « [l']*ici* est si proche du *là-bas* qu'il semble en faire partie attenante ou lui servir d'antichambre. Ainsi le lieu où nos pas nous amènent s'avère voisin d'un arrière-pays »⁶². C'est ce qu'évoque Yves Bonnefoy lui-même en précisant que, si l'« arrière-pays » lui demeure « inaccessible », pour autant celui-ci n'est pas « entièrement insituable, pour peu [qu'il] renonce aux lois de continuité de la géographie ordinaire et au principe du tiers exclu »⁶³. Dans cet esprit, il associe l'« horizon » au

⁵⁷ *L'Arrière-pays*, p. 53.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁹ Roger MUNIER, « Le pays », *art. cit.*, p. 63.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁶¹ Richard VERNIER, « Locus patriae », in *L'Arc*, n°66 : Yves Bonnefoy, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁶² Georges POULET, « Un idéalisme renversé », in *L'Arc*, n°66 : Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 62.

⁶³ *L'Arrière-pays*, p. 33. L'« arrière-pays » relie dans son imaginaire « l'Irlande aux lointains de l'empire d'Alexandre, que le Cambodge prolonge. Y sont provinces l'Égypte, les sables de l'Iran aux bibliothèques cachées, les villes islamiques d'Asie, le Zimbabwe,

« sommet d'une longue colline basse, à rien qu'une heure de marche [...] assez distant pour se signifier absolu et cependant assez proche pour paraître un point de ce monde »⁶⁴.

De ce point de vue, la qualité du « lieu » que cherche le scripteur correspond certes à un espace délimité, cependant moins clos sur lui-même qu'essentiellement ouvert sur ce qui se trouve au-delà de ses frontières. Or, comme invite à le considérer Richard Vernier, cette articulation entre l'intérieur et l'extérieur s'inspire en particulier de l'architecture japonaise :

[...] espace clos, sans doute, et pourtant pénétré de lumière extérieure par de vastes fenêtres, et peuplé d'arbres, ces habitants du dehors. Aucun bâtiment, si ce n'est la demeure japonaise des époques classiques, n'est plus délibérément conçu comme une équivoque du fermé et de l'ouvert [...].⁶⁵

La proximité esthétique entre les textes et l'architecture extrême-orientale est renforcée en amont par le fait que, selon Ryosuke Ohashi, la culture japonaise s'est inspirée de certaines caractéristiques des constructions religieuses occidentales pour élaborer ses pavillons de thé – d'autant plus que l'art de la cérémonie du thé (*chado* ou *chanoyu*) émerge de façon concomitante à l'arrivée des jésuites au Japon⁶⁶. On conçoit que l'influence de l'Orient dans une œuvre telle que celle de Bonnefoy provient vraisemblablement, pour une part, de convergences esthétiques, non perçues, entre les aspirations de la poésie française contemporaine et la tradition asiatique. Alors qu'il est difficile de distinguer dans les poèmes l'influence de l'une ou l'autre, il apparaît que ceux-ci opèrent un métissage symbolique entre les deux cultures. En particulier, l'écrivain puise dans l'architecture japonaise une approche complémentaire de la sacralité occidentale, laquelle tend à privilégier une clôture spatiale⁶⁷ : en valorisant le décroissement, il initie à faire de l'expérience spirituelle une permanence dans la vie quotidienne.

Dans cette perspective, l'œuvre élabore une poétique du « seuil », ainsi que l'évoque le recueil intitulé *Dans le leurre du seuil*. Le fait est que ce motif thématique central (« [e]s-tu venu pour, au moins une fois, / Être maître du seuil »⁶⁸ ; « [l]e seuil est là, où la grappe des pierres / Mûrit hors de l'espace, illuminées/ [...] Et vois, la pierre / À des mots infinis dans l'herbe du seuil »⁶⁹) renvoie structurellement à l'évocation d'une ouverture réciproque de l'*ailleurs* sur l'*ici*. C'est ce que met en scène le poème « Le miroir courbe » :

On dirait qu'il tient un miroir, et que la terre
Se reflète dans l'eau de cette autre rive.

Et que désigne-t-il maintenant, du doigt
Qui pointe vers un lieu dans cette image ?
Est-ce une autre maison ou un autre monde,
Est-ce même une porte, dans la lumière

Tombouctou, les vieux empires d'Afrique, – et certes le Caucase, l'Anatolie et tous les pays de la Méditerranée », *ibid.*, p. 47.

⁶⁴ « Remarques sur l'horizon », in *L'heure présente*, pp. 134-135.

⁶⁵ Richard VERNIER, « Locus patriae », *art. cit.*, p. 13.

⁶⁶ « [...] il y a une hypothèse selon laquelle le *chanoyu* trouverait son origine dans la messe catholique puisque les gestes du prêtre, à commencer par l'essuyage du calice, ressemblent à ceux du *chanoyu* », Ryosuke OHASHI, « L'esthétique de la lumière en Occident et en Orient : comparaison entre la cathédrale gothique et le pavillon de thé », in Valentina TIRLONI et Jean-Jacques WUNENBURGER (sous la direction de), *Esthétiques de l'espace. Occident et Orient*, *op. cit.*, p. 239.

⁶⁷ Voir Régis DEBRAY, *Le moment fraternité*, *op. cit.*

⁶⁸ « La voix, qui a repris », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 27.

⁶⁹ « La voix encore », *ibid.*, pp. 28-29.

Ici mêlée des choses et des signes ?⁷⁰

À un autre niveau, le seuil renvoie au cadre énonciatif des poèmes, au sens où la bipolarité de l'*ici* et de l'*ailleurs* se révèle redoublée par l'écriture, en tant que lieu de collecte des fantasmes. Le « vrai lieu » ne peut être qu'évoqué textuellement et non réellement vécu, puisque, pour l'écrivain, l'œuvre bâtit un monde illusoire qui tend à se substituer à la réalité tangible. La prédication implique que toute évocation de l'« ici » ne soit qu'une représentation d'un au-delà des signes, d'un en-dehors du texte inscrit seulement sous forme analogique ou métonymique⁷¹. Pour Bonnefoy, la poésie porte en elle non l'expérience du « lieu » en tant que tel, mais seulement le désir de l'atteindre : « [j]e dis que le désir du “vrai lieu” est le serment de la poésie »⁷².

Loin d'un redoublement de ce qui constitue un mythe spatial, la tentation de l'*ailleurs* s'avère consubstantielle à la création littéraire, au sens où l'intuition de l'« arrière-pays » se trouve non seulement dynamisée par l'écriture, mais s'y enracine. Dans *L'Arrière-pays*, la réflexion sur l'attrait de l'au-delà se trouve en effet déclenchée par la lecture d'un ouvrage, *Les sables rouges*, selon un système d'emboîtements diégétiques : le scripteur réécrit l'histoire lue dans sa jeunesse et opère à rebours une prise de conscience. Dès lors, comme le formule Gérard Gasarian, le « vrai lieu » « oscille sans fin entre la matérialité des signes et l'extériorité dont ces mêmes signes font miroiter le leurre. [...] les mots ne se contentent pas d'être ce qu'ils sont : ils cherchent à *être* lieu »⁷³. Marie-Claire Bancquart met également en lumière un rapport de fantasmatisation à l'égard du langage identique à celui du « lieu » : « à l'arrière-pays de réconciliation et de communication est attachée une arrière-langue, dans laquelle on projette le rêve d'une écriture poétique plus parfaite que celle dont nous avons la disposition »⁷⁴.

Ces éléments révèlent, comme le sous-entendent à la fois le titre du recueil *Dans le leurre du seuil* et la section « Dans le leurre des mots » du recueil *Les planches courbes*, que la quête du sujet aboutit à la conscience du mirage du « vrai lieu » qu'induit le langage poétique : « [m]ais non, toujours / D'un déploiement de l'aile de l'impossible / Tu t'éveilles, avec un cri, / Du lieu, qui n'est qu'un rêve »⁷⁵ ; « [p]artout en nous rien que l'humble mensonge / Des mots qui offrent plus que ce qui est / Ou disent autre chose que ce qui est »⁷⁶ ; « [q]uel leurre que l'espace ! Les architectes du ciel, / Ceux qui assemblent et désassemblent les nuées, / Offrent plus, à si vite décevoir, / Que les nôtres, qui n'échafaudent que des rêves »⁷⁷ – si bien que l'écriture assume la privation de réalité qu'elle induit (« [d]ans le rassemblement, où a manqué / Le célébrable. / [...] Dans la main qui retient / Une main absente. / Dans l'inutilité / De se souvenir »⁷⁸). Si cela aboutit à une mise en cause radicale du langage – en tant que le « leurre du seuil » métaphorise le leurre du langage lui-même et le combat qu'il faut lui livrer –,

⁷⁰ « Le miroir courbe. I », *ibid.*, p. 24.

⁷¹ Voir à propos de l'analogie entre la métonymie et la notion de « seuil » l'analyse de Patrick Née dans son ouvrage : *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*

⁷² *L'Improbable et autres essais*, p. 131.

⁷³ Gérard GASARIAN, Yves Bonnefoy. *La poésie, la présence*, *op. cit.*, p. 140.

⁷⁴ Marie-Claire BANCQUART, « Yves Bonnefoy et Arthur Rimbaud », *art. cit.*, p. 186. Cela rejoint également les propos de Caroline Andriot-Saillant, qui souligne que la tension vers la profondeur qu'induit l'« arrière-pays » s'exerce « dans le langage, lorsqu'il [Bonnefoy] découvre comme un “arrière-pays” dans la langue latine et ses multiples capacités d'expression du lieu », Caroline ANDRIOT-SAILLANT, « “De la voûte aux volutes” : pour une lecture architecturale de la poésie d'Yves Bonnefoy », in Murielle GAGNEBIN (sous la direction de), *Yves Bonnefoy : lumière et nuit des images*, *op. cit.*, p. 158.

⁷⁵ « Le fleuve », in *Poèmes*, p. 253.

⁷⁶ « I », in *Les planches courbes*, p. 73.

⁷⁷ « San Bagio, à Montepulciano », in *L'heure présente*, p. 122.

⁷⁸ « Dans le leurre du seuil », in *Poèmes*, p. 258.

pour autant cette prise de conscience ne signifie pas l'aliénation définitive de l'individu – voué à vivre empiégé dans une structure en chausse-trappe qui correspond à l'impossibilité de vivre véritablement l'*ici*. Elle traduit au contraire l'accès à une forme de sagesse, en ce sens qu'elle initie à une posture de lâcher-prise à l'égard de la poursuite sans cesse reconduite, épuisante et inachevable, d'idéaux. Si le seuil se révèle un leurre, réciproquement le leurre de l'écriture s'avère un seuil par lequel se donne à contempler l'objet de la quête. Comme l'énonce Bonnefoy lui-même, « il existe ce qu'on peut dire des seuils, entre parole et présence »⁷⁹.

Ainsi, le « vrai lieu » qui se dessine au fil de l'œuvre est à entendre progressivement moins au sens d'un lieu *idéal*, de type platonicien, qu'à celui d'un lieu *juste*, c'est-à-dire ajusté à la condition langagière de l'être. Tel que le formule Michèle Finck, la conscience poétique chez Bonnefoy prend acte de l'espace qui lui correspond : « non le "Vrai lieu" (que le titre de la section fait miroiter), mais le "seuil" »⁸⁰ lui-même. Dans cet esprit, Philippe Jaccottet montre, alors même que le poète se révèle « hanté, son pas orienté par cette lumière au-delà du seuil, sur l'autre rive », qu'il interroge cette promesse comme un « mensonge, cette lumière un mirage »⁸¹ de façon à faire pleinement sienne la première rive. C'est ce qu'expriment les vers : « même en lieu d'exil on a aimé la terre, / Tant il est vrai que rien ne peut vaincre l'amour »⁸² ; « [a]bandonner les mots à qui rature / [...] Mais il me semble aussi que n'est réelle / Que la voix qui espère, serait-elle / Inconsciente des lois qui la dénie »⁸³. Ce qui est en jeu concerne le dessillement du sujet ; soit une initiation au déploiement de sa sensibilité. Comme le souligne John Jackson, « ce n'est pas le réel comme tel qui est mis en cause, mais le "sommeil" d'une subjectivité incapable d'en affronter l'opacité »⁸⁴, si bien que le « lieu » change moins que le regard porté sur lui.

3) Architecture poétique

Par extension, la poétique du « seuil » d'Yves Bonnefoy invite à rapprocher la mise au point des recueils à l'élaboration d'un espace architectural. Au-delà de l'évocation récurrente d'éléments tels la « vitre », la « porte », les « dalles », qui situent l'espace poétique au confluent du concret et de l'abstrait⁸⁵, se dessine l'association de la création littéraire avec la construction d'un édifice. Livane Pinet-Thélot met en avant que la structure du quadriptyque *Poèmes* renvoie symboliquement à la maison du poète à Valsaintes⁸⁶, à la suite de ses notes personnelles qui mentionnent : « achever un ensemble de quatre ouvrages qui seraient comme les quatre murs d'un édifice : encore que le "quatrième mur" [...] soit descellé là où il aurait pu prendre appui sur "la pile du côté nord" »⁸⁷ – ce qui éclaire les

⁷⁹ *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, p. 241.

⁸⁰ Michèle FINCK, « Esquisse d'un dialogue entre Bonnefoy et Hölderlin », in Odile BOMBARDE et Jean-Paul AVICE (sous la direction de), *Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 57.

⁸¹ Philippe JACCOTTET, « Une lumière plus mûre », *art. cit.*, p. 24.

⁸² « Le feuillage éclairé. IV », in *Poèmes*, p. 156.

⁸³ « Dans le leurre des mots. II », in *Les planches courbes*, p. 77.

⁸⁴ John E. JACKSON, *Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 33.

⁸⁵ « Quand reparut la salamandre, le soleil / Était très bas sur toute terre, / Les dalles se paraient de ce corps rayonnant » (« sans titre », in *Poèmes*, p. 100) ; « il suffit qu'une voie basse tremble / Pour que l'aube ruisselle aux vitres réparées » (« Veneranda », *ibid.*, p. 140). Voir pour plus de précisions : Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens, op. cit.*

⁸⁶ Voir Livane PINET-THÉLOT, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger, op. cit.*, p. 81.

⁸⁷ Yves BONNEFOY, *Yves Bonnefoy. Livres et documents*, Paris, Bibliothèque nationale-Mercure de France, 1992, p. 133.

vers : « [r]egarde, / Le quatrième mur s'est descellé / Entre lui et la pile du côté nord / Il y a place pour la ronce »⁸⁸.

On peut identifier à cet égard l'influence de Mallarmé, en tant que l'ordonnance de chaque livre génère une signification : aucun d'eux n'est compréhensible en dehors de son agencement, en tant que « forme et mouvement [du] sens »⁸⁹. C'est ce qu'invitent à penser les titres en chiffres romains de nombreux poèmes, qui les inscrivent dans une forme de progression discursive. De même que pour la récurrence de termes préférentiels qui élaborent un paysage imaginaire⁹⁰, leur signification dépend de leur position respective au sein de l'œuvre ; d'autant plus que l'écrivain affirme que :

[...] je n'écris pas de poèmes, s'il faut entendre par ce mot un ouvrage bien délimité, autonome, et séparable d'autres du même genre que j'aurais terminés avant ou concevrais par la suite. [...] ce que j'écris, ce sont les ensembles dont chacun de ces textes n'est qu'un fragment : car ces derniers n'existent pour moi, dès leur début, que dans leur relation avec tous les autres [...].⁹¹

Cette approche rejoint en profondeur l'esprit des arts extrême-orientaux : tant la calligraphie, la peinture que les arts martiaux, dès lors qu'y est valorisée une « continuité intrinsèque » qui fait de la création un processus ininterrompu⁹². Ainsi, les variations de syntagmes similaires à la fois relient les textes en un tout cohérent, en dépit de l'aspect éclaté de l'œuvre – elle n'a pas encore fait l'objet d'un volume d'œuvres complètes –, et dessinent une architecture sémantique dans laquelle le lecteur évolue avec de plus en plus de familiarité.

Plus encore, cette perspective architecturale entre en résonance avec l'importance thématique de la « pierre », qui fait partie des grands vocables qu'affectionne le poète. Celle-ci exprime la valeur symbolique du « lieu », en ce sens qu'elle s'oppose, pour Caroline Andriot-Saillant, à l'angoisse d'un néant possible – ce qu'avivent par exemple les constructions japonaises, fondées sur la mise en valeur de la vacuité – :

La poésie se veut elle-même un « pays de pierres dressées » : la « pierre écrite » n'écrit-elle pas dans le hasard du sol le sens de l'existence ici et maintenant ? Le poète ouvre lui-même la voie d'un échange des catégories d'analyse entre les arts en qualifiant l'architecture orientale bouddhiste de « mallarméenne », pour signifier sa hantise du néant.⁹³

On conçoit que se joue en creux, sur un plan symbolique, l'inquiétude de pouvoir offrir un abri textuel pour une communauté de lecteurs aussi ouverte que possible. En particulier, Isabelle Chol montre que la pierre a pour fonction symbolique de « maintenir les dieux parmi nous »⁹⁴. À partir de l'évocation fréquente de lieux de culte,

⁸⁸ « La terre », in *Poèmes*, p. 288.

⁸⁹ John E. JACKSON, *Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 14. Voir du même auteur pour plus de précisions : *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne. T.S. Eliot – Paul Celan – Yves Bonnefoy*, Paris-Neuchâtel, Payot-La Baconnière, 1978.

⁹⁰ « [...] la pierre pourra signifier, selon sa position, aussi bien l'opacité du réel, sa résistance à l'esprit, que la solidité retrouvée de celui-ci. Si presque tous les symboles restent ancrés dans le sol de la *physis*, le vrai sens de celle-ci reste subordonné à l'orchestration poétique qui décide de sa place », *ibid.*, p. 32.

⁹¹ *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, pp. 19-20.

⁹² François JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine* [1992], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, *op. cit.*, p. 970.

⁹³ Caroline ANDRIOT-SAILLANT, « “De la voûte aux volutes” : pour une lecture architecturale de la poésie d'Yves Bonnefoy », *art. cit.*, p. 161.

⁹⁴ Voir Isabelle CHOL, « Pierre nue, pierre ornée, pierre écrite d'Yves Bonnefoy : le creuset d'une utopie », *art. cit.* Voir également l'analyse de Caroline Andriot-Saillant à propos de l'influence de l'architecture sacrée sur l'imaginaire d'Yves Bonnefoy dans son article : « “De la voûte aux volutes” : pour une lecture architecturale de la poésie d'Yves Bonnefoy », *art. cit.*

l'œuvre établit ainsi une proximité essentielle entre l'écriture et ce matériau fondamental de l'architecture religieuse occidentale, selon une réappropriation de la formule évangélique au sens où c'est sur la pierre que le scripteur bâtit son œuvre : « [s]ur le bâtir mystérieux et le sens. / Et vois la pierre / À des mots infinis dans l'herbe du seuil »⁹⁵. Aussi peut-on associer la création littéraire chez Bonnefoy à la construction d'un lieu sacré, inspirée par le projet littéraire de Pierre Jean Jouve visant l'élaboration d'une « œuvre cathédrale »⁹⁶.

Plus concrètement, la forme architecturale qui inspire l'écrivain théoricien est la voûte, qu'il associe préférentiellement aux édifices religieux : « il vaut de n'aimer en toi, pierre d'ici, que ta capacité de t'unir à d'autres qui permet quelquefois que tienne debout, pour un moment, une voûte »⁹⁷ ; « cette chapelle des premiers siècles du christianisme, aux voûtes resserrées sur la voix monodique de l'encens »⁹⁸. Le poète invite explicitement à concevoir un isomorphisme symbolique entre l'écriture et l'architecture chrétienne, dès lors que la poésie correspond à « la voûte dans l'écriture : de grands poèmes s'élevant même, de loin en loin, comme de majestueuses coupes au-dessus d'autres plus humbles »⁹⁹. D'une part, cette forme représente « l'incarnation architecturale de la "présence" »¹⁰⁰, ainsi qu'invitent à le considérer les vers : « [ô] présence, / Sous ta voûte furtive accueille-nous / Pour une fête obscure »¹⁰¹. Car, selon Jean-Pierre Richard, elle édifie en un sens positif un « piège naturel, où viendrait, littéralement, se prendre l'être »¹⁰² – à défaut que les signes puissent réellement donner à contempler la « présence » – :

Ce monde humainement truqué où le désir accepte de se faire attente, c'est celui du *décor* : fabriquer un décor, transformer l'opacité en un décor, c'est-à-dire en une paroi qui, au lieu de nous induire à la vaine poursuite d'un dehors, nous dirigera heureusement vers un dedans, voilà le rôle des architectures.¹⁰³

À cet égard, la poétique bonnefoienne rend indissociable l'expérience du sacré avec celle du « lieu », au point que le sacré lui-même se spatialise : « [p]ar de grands mots transparents la présence de Dieu se voûte »¹⁰⁴ ; « [t]oute l'âme se voûte autour d'un dire simple »¹⁰⁵ ; « Dieu voûte pour l'étoile incertaine du sel »¹⁰⁶.

D'autre part, cette structure architecturale permet de rassembler les individus de façon privilégiée : « c'est en quoi j'ai pu dire [la poésie] une voûte, car tout ce qui est, choses et êtres, [...] ce sont des vies qui se rapprochent les unes des autres en cet instant même où elles retrouvent chacune leur réalité infinie »¹⁰⁷. Sa forme évoque significativement un mouvement d'un élément vers l'autre pour pouvoir exister :

⁹⁵ « La voix encore », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 29.

⁹⁶ Pierre Jean JOUVE, *En miroir. Journal sans date*, in *Œuvre II*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 1080. Sur les liens entre les deux poètes, voir l'entretien d'Yves Bonnefoy avec François Lallier recueilli dans *L'inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, collection « Biblio/Le livre de poche ».

⁹⁷ « Dieu dans Hamlet. III », in *L'heure présente*, p. 275.

⁹⁸ « Bibliothèques savantes », *ibid.*, p. 285.

⁹⁹ Yves BONNEFOY, *Poésie et architecture*, Bordeaux, William & Co, 2001, p. 17.

¹⁰⁰ Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens, op. cit.*, p. 123.

¹⁰¹ « Une pierre », in *Poèmes*, p. 232.

¹⁰² Jean-Pierre RICHARD, « Yves Bonnefoy », *art. cit.*, p. 282.

¹⁰³ « [...] instrument d'évidement et de clôture, le décor est en somme au paysage vrai ce que le concept est à la réalité, mais son mensonge se destine désormais non à éluder, bien plutôt à capter le vrai ; il est comme un concept qui se condamnerait lui-même à l'illusion, qui s'affirmerait ouvertement tricheur afin de permettre en lui un possible dévoilement de l'être », *idem*.

¹⁰⁴ *Le Nuage rouge*, p. 172.

¹⁰⁵ « Le dialogue d'angoisse et de désir. II », in *Poèmes*, p. 242.

¹⁰⁶ « La terre », *ibid.*, p. 291.

¹⁰⁷ *Poésie et architecture*, p. 19.

À la voûte, à cet extraordinaire recourbement par lequel le mur qui s'élève pierre après pierre se fait comme conscient du voisinage d'un autre mur et se penche vers lui, risque son équilibre dans le vide qui les sépare, défie la gravitation, mais reçoit alors le secours du côté opposé de l'édifice, qui semblablement s'est porté en avant, les deux murs ensemble faisant naître alors un espace, au sein duquel on peut vivre.¹⁰⁸

Par corollaire, son inscription thématique exerce une force unificatrice et transfère à la poésie la dimension religieuse des édifices sacrés – au sens d'un pouvoir reliant entre les personnes¹⁰⁹. De ce point de vue, si le lieu est sacré quand il fait lien, c'est toutefois le lien, pour Bonnefoy, qui fait le lieu. Son entreprise poétique se révèle doublement éthique en ce qu'à la fois elle s'ouvre à la sacralité du monde, « en vue d'en préserver la trace et le sens », et construit imaginativement un domaine « où puisse se “reformer” le sacré »¹¹⁰, de manière à préserver l'expérience spirituelle par le partage d'un espace discursif. Selon les propos de Daniel Acke, « [g]râce au symbolisme de la voûte ou de la coupole, le “cosmos aveugle” se transforme en “maison de la vie humaine”, la “simple nature” en “terre”, bref “l'espace se fait lieu” »¹¹¹.

Également, l'analogie entre la création littéraire et l'architecture religieuse qualifie la matérialité du livre comme objet ; c'est-à-dire comme espace symbolique où peut se vivre le sacré, ainsi que le formulent les vers : « [j]e crie, Regarde, / Le signe est devenu le lieu »¹¹². Plus qu'une métaphore qui renvoie au « vrai lieu », le « seuil » symbolise la frontière entre l'espace du quotidien et celui qu'ouvre le livre, ainsi que l'évoque le poème significativement intitulé « L'idée d'un livre » : « [a]vance sur ton seuil, sous les liserons, / Ouvre ta main de l'enclume vers moi. / Viens avec moi boiter dans l'avenir ! »¹¹³. Jean-Michel Maulpoix souligne en effet que l'objet livre s'inscrit dans le monde de manière spécifique : il l'habite « en produisant un “effet de présence” »¹¹⁴. Dès lors qu'il est perçu comme un seuil à la fois tangible et symbolique, il se fait microcosme à l'image du macrocosme, dans lequel le lecteur peut s'inscrire passagèrement¹¹⁵. En particulier, ce rapport au livre auquel initient les textes se présente de manière semblable à l'organisation spatiale d'un *dojo* traditionnel¹¹⁶.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁹ Voir Pascal LARDELLIER, *Théorie du lien rituel. Anthropologie et Communication*, *op. cit.* On voit également converger la sensibilité du poète avec celle de Michel Henry, pour qui l'art s'avère par essence religieux en ce qu'il institue du lien à la fois aux autres et à la Vie ; voir Michel HENRY, « Art et phénoménologie de la vie », *art. cit.* ; *Incarnation. Une philosophie de la chair*, *op. cit.*

¹¹⁰ Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, *op. cit.*, pp. 124-125.

¹¹¹ Daniel ACKE, « Bonnefoy et l'expérience poétique de la ville », in Odile BOMBARDE et Jean-Paul AVICE (sous la direction de), *Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 21. Voir également l'analyse par Patrick Née concernant les motifs du vase et du vaisseau, qui invitent à associer la question du « lieu » à l'acte de rassembler, de recueillir, au sens propre comme au sens figuré, dans son ouvrage : *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy. Ou Moïse sauvé*, *op. cit.*

¹¹² « La terre », in *Poèmes*, p. 288.

¹¹³ « L'idée d'un livre », in *Raturer outre*, p. 29.

¹¹⁴ Jean-Michel MAULPOIX, « Création et contradiction », in Gilbert GADOFFRE, Robert ELLRODT et Jean-Michel MAULPOIX, *L'acte créateur*, *op. cit.*, p. 18. Michel Lisse montre également que le chez-soi du lecteur se trouve travaillé par la présence du livre en tant que manifestation de l'altérité : parmi « les hôtes ou les intrus possibles, il faut compter le livre auquel je réponds virtuellement quant à son contenu, mais déjà en acte dans cette première réponse qu'est la promesse de lire le discours de l'autre », Michel LISSE, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, Paris, Éditions Galilée, 2001, collection « La philosophie en effet », p. 19.

¹¹⁵ « Soulignant le parallélisme entre les religions du livre et celles d'un dieu unique, Michel Melot allègue que la forme même du livre connote l'universalité : objet global, stable, le livre est un microcosme. [...] Ainsi, le livre est une “forme symbolique” ; les supports du texte ne sont pas innocents. Avec son espace rectangulaire qui rappelle les points cardinaux, qui peut se fermer, et qui est orienté par un axe, le livre se présente en rupture avec l'espace arrondi des rouleaux qui se déployait dans une attente aux limites inconnues. Dès lors, on ne lit pas le *codex* selon les mêmes normes : la Bible est mise en ordre du monde », Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, *op. cit.*, p. 29. De la sorte, le livre échappe au péril qu'il représente pour le poète en regard de sa clôture potentielle ; voir *L'inachetable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, pp. 396-417.

¹¹⁶ Jean-Pierre Richard souligne significativement la proximité entre la cathédrale et l'épée dans l'imaginaire de l'écrivain : « [q]ue cette cathédrale se durcisse, qu'elle aiguise encore sa pointe, et la voici devenue cet objet légendaire, mais qui répond si bien à l'obsession de Bonnefoy, l'épée prise dans la pierre », Jean-Pierre RICHARD, « Yves Bonnefoy », *art. cit.*, p. 276.

Eugen Herrigel évoque la dimension spirituelle qui peut être attachée au *dojo* et qui a probablement frappé l'imaginaire de l'écrivain : « [l]e hall d'exercices où s'apprend l'art de l'épée porte de longue date ce nom : Lieu de l'Illumination »¹¹⁷. À l'origine, le *dojo* est un espace réservé à la méditation, avant d'être associé à l'entraînement aux arts martiaux ; aussi ses règles de construction respectent-elles des proportions d'ordre sacré, liées à une harmonie de l'espace proche des contraintes imposées par le nombre d'or¹¹⁸. La disposition du lieu renvoie également à une organisation signifiante de type religieux, liée aux points cardinaux : le *kamiza*¹¹⁹, où le professeur s'assoit et à partir duquel la place de chacun peut se déterminer¹²⁰, désigne étymologiquement le lieu des « *kami* » et se trouve placé au Nord. Toutefois, c'est principalement par l'investissement symbolique de l'espace que la pratique martiale se fonde à son insu sur les valeurs que Bonnefoy attribue au « lieu » : un *dojo* se conçoit à la fois comme un « enclos réservé et comme un espace de transition. Transition entre un dedans et un dehors qui ne sont pas pétrifiés dans une définition ou situés dans une relation d'opposition, mais articulés l'un à l'autre »¹²¹. Comme le formule Patrick Baudry :

Le *Dojo* peut donc faire songer à ces lieux spécifiques qui sont chargés de forces non point en raison seulement de leurs qualités propres ou parce qu'ils seraient séparés du monde, mais par leur caractère d'intermédiaire ou par la combinaison qu'ils opèrent de qualités par ailleurs séparées ou opposées.¹²²

En outre, dans l'entraînement se trouve développée la sensibilité à l'égard du « *ma-ai* », ce qui correspond à une distance dynamique entre soi et l'adversaire. Ce terme fait écho à la tension entre l'*ailleurs* et l'*ici* que développe le poète, s'il est vrai qu'il désigne « [n]on pas du tout une distance excluante par quoi l'on chercherait à s'abstraire du monde, par quoi l'on voudrait se rendre inaccessible. Il s'agit d'une distanciation vitalisante »¹²³.

De façon similaire au *dojo* dans la pratique des *budo*, l'œuvre de Bonnefoy qualifie son lieu propre – le livre – comme un « temple » où se célèbre une sorte de liturgie, si l'on s'accorde avec Claude Durix à reconnaître que chaque « acte de la vie, dans la mesure, où il nous relie à l'univers, aux autres hommes, et à nous-mêmes dans l'unité du corps et de l'esprit, doit être d'une certaine manière un acte religieux »¹²⁴.

¹¹⁷ Eugen HERRIGEL, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, op. cit., p. 104.

¹¹⁸ Voir Florence BRAUNSTEIN, *Penser les Arts martiaux*, op. cit..

¹¹⁹ Cela se traduit littéralement par le « lieu où résident les esprits du feu et de l'eau. Il représente les éléments existant dans le cosmos », *ibid.*, p. 213.

¹²⁰ Voir la distinction entre les dispositions « *bonshiki* » et « *ryakushiki* » établie par Nobuyoshi Tamura dans son ouvrage : *Aïkido. Étiquette et transmission*, op. cit..

¹²¹ Patrick BAUDRY, « La ritualité dans les arts martiaux », art. cit., p. 146.

¹²² *Idem.*

¹²³ Patrick BAUDRY, « Ritualité et quotidien : la pratique d'un art martial », in *Revue de l'institut de Sociologie*, volumes 3-4 : *Ombres et lumières. Étude du cinéma belge*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1985, p. 515.

¹²⁴ Claude DURIX, « Préface », in Pierre DELORME, *Dojo : le temple du sabre*, Paris, Budostore, 1994, p. 14. À partir de cette idée, Florence Braunstein élabore une vision romantique de la pratique martiale, qui rend compte des imaginaires occidentaux projetés à son égard : « [à] l'origine, le *Dojo* est donc un lieu hermétiquement fermé où, dans une ambiance recueillie, les hommes s'exerçaient aux arts de la guerre », Florence BRAUNSTEIN, *Penser les Arts martiaux*, op. cit., p. 211. Voir en contrepoint les analyses d'Ellis Amdur dans son ouvrage : *Traditions martiales. Origine et transmission du savoir dans les écoles d'escrime japonaise* [2002], traduit de l'américain par Guy LESIEUR et Yvon RACINE, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2006, collection « Éditions de l'Éveil ».

II Vivre le présent

Bien que la question du « lieu » apparaisse au centre de l'œuvre théorique et poétique d'Yves Bonnefoy, elle se révèle pourtant indissociable de cette autre coordonnée fondamentale qu'est le temps. D'une part, la temporalité des textes redouble le choix d'investir *l'ici* du monde par l'exigence de vivre un *maintenant*, hors de toute rétention ou de protention – c'est-à-dire hors de toute projection vers le passé ou le futur, lesquels représentent autant d'*ailleurs* empiégeants. Aussi, comme le pose le titre du recueil *L'heure présente*, le présent apparaît-il comme la temporalité privilégiée : « [t]el qui se faufilait comme une couleuvre sous les feuilles d'une autre année. / Il y a une minute, il n'était pas. Dans un instant, il ne serait plus »¹²⁵. Car dans l'épreuve du présent peut se vivre, de façon privilégiée, la plénitude de l'être-au-monde.

D'autre part, il s'agit d'une force qui fait contrepoint au caractère intemporel – éloigné de la condition humaine – des édifices, en ce sens que le temps, chez Bonnefoy, a vocation à se glisser « [d]ans les architectures éternelles » pour introduire « en elles, comme par une fissure, les vérités concrètes de l'instant, de la souffrance ou de la nostalgie »¹²⁶. Ce qui est en jeu concerne l'articulation de l'espace au temps, lié à la finitude, de façon à le rendre à sa dimension proche de l'existence :

Échapper à la mort sans la nier, échapper aux ténèbres, tel est aussi l'un des enjeux de la poésie, à l'instar du temple qui « par les proportions et le nombre, par la réduction essentielle des formes, veut établir dans la région dangereuse la sécurité d'une loi » [...].¹²⁷

À cet égard, l'œuvre tend à échanger les propriétés du temps et de l'espace de façon à les féconder mutuellement, de sorte que le temps tend à se spatialiser et, réciproquement, l'espace à se temporaliser.

Plus précisément, il s'agit moins, pour le poète, de réaliser une œuvre qui résiste au temps – au sens où l'énoncé ne renvoie qu'au passé d'une circonstance qui a motivé initialement le geste scripturaire – que de développer la capacité des textes à générer du sens à l'« avant d'eux », selon l'expression de Jean Burgos¹²⁸. Car, de cette manière, les poèmes entrent d'autant plus efficacement en résonance avec le vécu du sujet de réception et élèvent la lecture à une expérience porteuse d'enseignement¹²⁹. De ce point de vue, son projet littéraire rejoint l'investissement du présent tel que le propose la culture extrême-orientale, comme coïncidence à soi débouchant sur une plénitude intérieure¹³⁰. Le fait est que, pour toute une génération d'écrivains français, la recherche d'une sagesse aussi éloignée géographiquement exprime entre autres le désir de « battre en brèche l'asphyxie du temps personnel compilé par le rythme industriel du quotidien du XX^e siècle »¹³¹.

¹²⁵ « Par où la terre finit. IV », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 54.

¹²⁶ Jean-Pierre RICHARD, « Yves Bonnefoy », *art. cit.*, p. 257.

¹²⁷ Isabelle CHOL, « Pierre nue, pierre ornée, pierre écrite d'Yves Bonnefoy : le creuset d'une utopie », *art. cit.*, p. 66.

¹²⁸ Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, collection « Pierres Vives ». Par ailleurs, cette perspective consonne avec la mise à distance de l'auteur à l'égard de la temporalité religieuse occidentale, puisque celle-ci « se ramasse dans cette division des temps qui place le présent dans une absolue dépendance envers le passé mythique et qui garantit l'immuable fidélité de l'ensemble des activités humaines à leur vérité inaugurale », Marcel GAUCHET, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁹ Voir Philippe LACQUE-LABARTHE, *La poésie comme expérience*, *op. cit.*

¹³⁰ Voir à ce sujet : Christine BUCI-GLUCKSMANN, *L'esthétique du temps au Japon, du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001, collection « Débats ».

¹³¹ Christophe MEURÉE, *La scène d'atemporalité dans le récit contemporain de langue française. Inventer l'envers du temps*, thèse en philosophie et lettres (langues et littératures romanes), volume 1, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2009, p. 26.

1) Poétique de l'atemporalité

Dans la continuité de l'esthétique surréaliste, Yves Bonnefoy explore en priorité la fulgurance de l'expérience, liée dans ce contexte au suspens du temps de la vie ordinaire, et apte à traduire l'épreuve singulière de la « présence ». Comme le souligne Dominique Combe, il s'agit pour l'auteur de s'opposer à la « nécessité téléologique impliquée par les relations temporelles à l'intérieur du poème », en raison du fait qu'elle « instaure un Sens transcendant et dénie le hasard »¹³² – ce qui génère une clôture textuelle problématique en regard des valeurs qu'il attribue à la création¹³³. Il s'y joue également la restitution de la dimension épiphanique de l'expérience, ainsi que le souligne Jean-Claude Pinson :

Indissociable d'une ontologie de la différence, cette pensée de la « présence » comme intensité d'un instant où se creuse le *mysterium* d'un retrait offre bien les linéaments d'une théorie phénoménologique du sacré comme structure inhérente à l'existence poétique.¹³⁴

Il apparaît qu'identiquement aux entreprises littéraires majeures du XX^e siècle, l'œuvre de l'écrivain théoricien enregistre les mutations d'intellection de son époque, lesquelles touchent entre autres à la notion du temps. Par conséquent son travail aboutit à l'élaboration d'une poétique de l'« atemporalité », telle que l'entend Christophe Meurée – à ceci près que le *topos* qu'il définit se révèle attaché ici à l'inscription de la « présence », ce qui invite à considérer chaque poème comme étant, potentiellement, une « scène d'atemporalité »¹³⁵. Bien que l'atemporalité chez Bonnefoy se marque en premier lieu par une indétermination des coordonnées temporelles de la scène énonciative¹³⁶, elle est à concevoir plus profondément comme sortie hors du temps impliquant une mise en question de son ordre – ce que Michel Collot désigne par le terme d'« ek-stase » :

C'est dans son présent intenable, comme instant ek-sistant, que réside pour les poètes modernes la dimension même de l'extase, comme sortie du lieu et effraction du temps. [...] Le hors-temps auquel accède l'extase poétique est inséparable de l'évanescence d'un pur instant [...].¹³⁷

C'est ce que thématisent explicitement certains vers : « un instant tout est silence, / On dirait que le temps va faire halte / Comme s'il hésitait sur le chemin, / regardant par-dessus l'épaule terrestre / Ce que nous ne pouvons ou ne voulons voir »¹³⁸ ; « [t]emps si riche de soi qu'il a cessé d'être »¹³⁹ ; « [a]utour de ces deux arbres d'abord l'herbe, / Puis la maison, puis le temps, puis demain / Pour ouvrir à l'oubli, qui déjà dissipe / Ces fruits d'hier tombés près de la table »¹⁴⁰.

L'intérêt d'appliquer ce *topos* à l'œuvre de Bonnefoy réside en ce qu'il s'inscrit au cœur des enjeux qui déterminent son travail scripturaire : la recherche d'un langage non mensonger, c'est-à-dire « non soumis à

¹³² Dominique COMBE, « Poésie et récit : le partage rhétorique d'Yves Bonnefoy », in *L'information grammaticale*, n°22, Paris, 1984, p. 27.

¹³³ Cf. *supra*, pp. 288-289.

¹³⁴ Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 117.

¹³⁵ Voir Christophe MEURÉE, *La scène d'atemporalité dans le récit contemporain de langue française. Inventer l'envers du temps*, op. cit.

¹³⁶ Voir Patrick NÉE, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, op. cit., pp. 62-63.

¹³⁷ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 53.

¹³⁸ « Deux barques », in *Poèmes*, p. 277.

¹³⁹ « Passant auprès du feu », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 34.

¹⁴⁰ « Branches basses. I », in *Raturer outre*, p. 35.

l'artificielle norme du signifié » ; ainsi que la recherche d'une « relation d'innocence et de profonde lucidité », principalement par le biais de l'enfance et du double¹⁴¹. Cela entre également en résonance avec l'écriture du *haïku* dont l'écrivain s'inspire, s'il est vrai que la rencontre du sujet et du monde que recherche cette tradition poétique à la suite de Matsuo Bashô se réalise « dans l'instant où se croisent le temps et l'éternité, l'identique et le toujours nouveau, et qui constitue le centre de toutes les genèses »¹⁴².

La « scène d'atemporalité » opère un suspens du temps à partir d'une concaténation de métaphores et de métonymies qui se combinent de façon indéfinie. Sans recouper tous les éléments que relève Christophe Meurée (la mer, l'océan, la danse, la musique, le silence, le cri, la mutité, la relation érotique, l'enfance, le double, la folie et l'oubli), la poétique de l'auteur repose ici sur les constellations sémantiques du cri, du geste brusque, de l'éclair, associées au silence et à l'infini : « [u]n corps tomber parmi des branches. Longue et lente / Est cette chute aveugle ; que nul cri / Ne vient jamais interrompre ou finir »¹⁴³ ; « [l]'inquiète voix / Heureuse sous les roches du silence, / Et l'infini, l'indéfini répons / Des sonnaillies, rivage ou mort »¹⁴⁴ ; « [c]'est comme si la foudre qui frappait / Suspendait, dans le même instant, presque éternel, / Son geste d'épée nue »¹⁴⁵. On retrouve également l'importance thématique de la mort – terme polysémique au croisement des différents aspects de l'œuvre – puisqu'elle signifie « rejoindre en une exceptionnelle coïncidence l'avenir le plus lointain, qui équivaut à son abolition »¹⁴⁶. L'épreuve de la mort manifeste, pour Michèle Finck, la concentration des forces de l'être « autour du seul moment mortel » et « pulvérise le temps pour le réduire à un instant spasmodique »¹⁴⁷ : « je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte ô plus belle / Que la foudre »¹⁴⁸ ; « [s]ouriante, première, délavée, / À jamais le reflet d'une étoile immobile / Dans le geste mortel »¹⁴⁹ ; « [e]lle, la mort, / Elle défait le temps qui va le monde »¹⁵⁰. Sur un versant plus positif, l'amour charnel débouche également sur la possibilité de vivre l'atemporalité : « [c]omme était faible la distance entre nos corps ! / La lame de l'épée du temps qui rôde / Y eût cherché en vain le lieu pour vaincre »¹⁵¹. Dans les deux cas, le temps y apparaît « abstrait, désincarné, parce qu'insoumis à la dimension de la durée » ; ce qui correspond au « présent pur de l'événement, qui est hors du temps »¹⁵².

Spécifiquement, la complexité de la notion d'« atemporalité » réside en ce que l'éphémère de l'instant s'ouvre sur l'expérience d'une infinitisation imaginaire de l'expérience. Yves Bonnefoy mentionne lui-même

¹⁴¹ Christophe MEURÉE, *La scène d'atemporalité dans le récit contemporain de langue française. Inventer l'envers du temps*, op. cit., p. 21. En ce qui concerne la recherche d'un langage non mensonger, cf. *supra*, pp. 297-298. Au sujet de l'enfance, voir le poème en prose « Les planches courbes » dans le recueil éponyme, ainsi que le recueil *Théâtre pour les enfants*, intégré dans le volume *L'heure présente*. Au sujet du double, on peut voir que la présence du « tu » correspond fréquemment à une dissociation du sujet qui s'adresse à lui-même : « [e]t vois, tu es déjà séparé de toi-même, / [...] Es-tu celui qui meurt, toi qui n'as plus d'angoisse, / Es-tu même perdu, toi qui ne cherches pas ? », « Menaces du témoin. IV », in *Poèmes*, p. 120.

¹⁴² « On est frappé à ce moment d'une épiphanie de "l'essence individuelle", lumière de l'unité à travers le sujet absolu. Le poète appelle un nom qui convoque l'univers entier. Il semble que le haïku ainsi que le zen regardent ce lieu d'intersection, cette fenêtre ouverte sur l'univers où ils agissent, et se regardent eux-mêmes, sans rechercher une quête ailleurs », Ariyoshi TOYOTARO, « Yves Bonnefoy et le haïku », art. cit., p. 153.

¹⁴³ « Sans titre », in *Poèmes*, p. 128.

¹⁴⁴ « Delphes du second jour », *ibid.*, p. 171.

¹⁴⁵ « Dedham vu de Langham. II », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 65.

¹⁴⁶ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 74.

¹⁴⁷ Michèle FINCK, Yves Bonnefoy. *Le simple et le sens*, op. cit., p. 74.

¹⁴⁸ « Théâtre. I », in *Poèmes*, p. 45.

¹⁴⁹ « L'été de nuit. III », *ibid.*, p. 187.

¹⁵⁰ « Dedham vu de Langham. II », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 65.

¹⁵¹ « La rapidité des nuages », *ibid.*, p. 37.

¹⁵² Michèle FINCK, Yves Bonnefoy. *Le simple et le sens*, op. cit., p. 74.

qu'au « vrai lieu » correspond un « fragment de durée consumé par l'éternel », si bien qu'« au vrai lieu le temps se défait en nous »¹⁵³. Michèle Finck approfondit en particulier cette idée :

Ce moment, que Bonnefoy nomme « maintenant », ne se confine pas dans le carcan du seul instant. Il abolit certes la durée horizontale mais se rattache à une durée nouvelle, verticale, qui efface l'incompatibilité du fugitif et de l'éternel. [...] « maintenant » est un instant éternel.¹⁵⁴

À cet égard, la prolifération des images fondées sur la « structure d'horizon » soumet la scène énonciative des poèmes entre fini et infini, entre temps et éternité. L'intégration de cette ligne imaginaire sur le plan esthétique signifie l'ouverture du champ de perception de la « présence » au-delà du moment présent de la lecture – et tout à la fois en limite la perception – : « le prolongement qu'elle donne à l'instant vécu est infini mais toujours indéterminé »¹⁵⁵. Selon Michel Collot :

[...] l'extase poétique reprend le mouvement ek-statique du présent dans la tension instantanée d'une « explosive-fixe », où écartèlement du maintenant entre ses horizons d'avenir et de passé se trouve à la fois porté à l'extrême et résorbé dans l'unité d'un seul moment, [...] où l'infini du devenir semble se contracter en un point infime, de durée nulle.¹⁵⁶

À cette expérience « ek-statique » de l'instant se joignent des métaphores qui produisent un ralentissement, jusqu'à anéantissement, du cours du temps. Dans l'écriture de l'« atemporalité », celui-ci peut « suspendre son vol durant un temps donné », à l'image de la lecture des poèmes : le « moment atemporel est un moment où le temps est perçu comme une absence »¹⁵⁷. Cela s'inscrit chez Bonnefoy, de façon préférentielle, par le déploiement du crépuscule ; d'autant plus que, selon Gérard Gasarian, ce moment correspond dans l'œuvre au « règne du temps mort »¹⁵⁸ : « [v]ois, c'est déjà le soir, / Et le feu parle auprès de nous dans l'éternité de la sauge »¹⁵⁹ ; « [n]ous sommes immobiles depuis longtemps. / Nous parlons bas. / Et le temps reste autour de nous comme des flaques de couleur »¹⁶⁰. L'écoulement de la durée transitive s'y trouve progressivement arrêté, de façon à ce qu'elle tende à s'oublier : « je m'étonne alors qu'il ait fallu / Ce temps, et cette peine. Car les fruits / Régnèrent déjà dans l'arbre. Et le soleil / Illuminait déjà le pays du soir »¹⁶¹.

Ces différentes modalités d'une écriture de l'« atemporalité » renvoient à autant de manières d'équilibrer, pour le sujet, sa finitude avec son désir d'éternité. La suspension de l'instant, qui correspond à une forme d'étirement temporel, fait écho à la permanence de l'œuvre elle-même grâce à la communauté de lecteurs qu'elle rassemble. Celle-ci l'intègre dans une mémoire collective transmissible, laquelle correspond à une forme d'éternité symbolique pour le poète. Cette perspective se trouve corrélée par le principe, selon Christophe

¹⁵³ *L'Improbable et autres essais*, p. 130.

¹⁵⁴ Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, op. cit., p. 226.

¹⁵⁵ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 48.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵⁷ « Comme l'oubli, le temps échappe mais mobilise toute la mémoire ; ce qui est oublié est ressouvenu comme une place vide, comme une absence toute temporaire », Christophe MEURÉE, *La scène d'atemporalité dans le récit contemporain de langue française. Inventer l'envers du temps*, op. cit., p. 291.

¹⁵⁸ Gérard GASARIAN, *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*, op. cit., p. 82.

¹⁵⁹ « Le soir », in *Poèmes*, p. 228.

¹⁶⁰ « La lumière du soir », *ibid.*, p. 229.

¹⁶¹ « Dialogue d'Angoisse et de Désir. I », *ibid.*, p. 241.

Meurée, qu'à travers le *topos* de la « scène d'atemporalité » se joue « la question de l'identité et de l'identité du sujet dans le temps »¹⁶². La spécificité de Bonnefoy réside en ce qu'il tente prioritairement de faire de l'écriture une voie qui initie à habiter pleinement le temps, dès lors qu'il aspire à connaître le « cœur sacré de l'instant, pour une éternité de présence »¹⁶³.

2) Durée et finitude

Un regard panoramique de l'œuvre met cependant en lumière une évolution significative du rapport au temps, selon laquelle l'atemporalité liée à l'épreuve de la « présence » se trouve progressivement assujettie à ce que Patrick Née nomme le « temps de finitude »¹⁶⁴ :

Passée [...] la sorte d'éternité que produit l'immersion de l'enfance dans la plénitude alors vécue de la présence, le temps de finitude reprend ses droits, soumettant l'expérience de la présence à de brefs retours en éclair – Yves Bonnefoy parle de *trouée* –, dont la poésie [...] reste la médiatrice privilégiée.¹⁶⁵

Le fait est que l'atemporalité exprime une sortie hors du cours du temps, éludant la durée et l'écoulement qui déterminent le cours ordinaire de la vie ; soit autant de contradictions avec le souci propre au poète de l'existence réelle. Comme le formule Yves Bonnefoy lui-même, toute expérience du monde :

[...] ce n'est qu'une enveloppe [...] si on les prend comme fin, sans rapprocher leur rencontre à une expérience de soi qui s'origine dans la pensée du temps qui passe, du lieu où nous avons décidé de vivre, de la mort cette fois encore mais intériorisée à la sensation [...].¹⁶⁶

S'il est vrai que l'œuvre s'érige sur le modèle de l'architecture religieuse, on mesure le double enjeu pour l'écrivain d'introduire un rapport au temps qui puisse éviter le danger d'un espace poétique éloigné de la sagesse de l'impermanence, telle que la met en valeur, entre autres, la pensée extrême-orientale. Par corollaire, son entreprise se fonde sur deux temporalités en conflit : l'une tournée « vers le nombre, ou la construction de la forme, ou l'idée ; qui veut l'intemporalité claire, mais qui oublie » et l'autre « vers la rupture, ou le silence créateur, ou la mort ; qui sait et maintient la nuit du monde sensible, l'impensable finitude »¹⁶⁷.

En effet, les poèmes se font également le théâtre d'une adhésion progressive à l'existence, fondée sur l'écoulement continu du temps et la répétition des événements : « les pluies de la nuit sur la terre surprise / Ont réveillé l'ardeur que tu nommes le temps »¹⁶⁸. Tout d'abord, le temps paraît vécu « comme une malédiction »¹⁶⁹, en particulier dans le recueil *Hier régnant désert*. La prédominance de l'adverbe « toujours » manifeste sa

¹⁶² *Ibid.*, p. 24.

¹⁶³ *L'Improbable et autres essais*, p. 124.

¹⁶⁴ Patrick NÉE, « De la critique poétique selon Yves Bonnefoy », *art. cit.*, p. 118.

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ « Faut-il oublier Valéry ? Entretien avec Serge Bourjea », p. 113.

¹⁶⁷ Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁶⁸ « Le pays découvert », in *Poèmes*, p. 170.

¹⁶⁹ « L'épreuve du temps est d'abord celle de la répétition, devant laquelle le poète n'éprouve qu'une angoisse qui le sépare de son propre corps. C'est l'horreur de la répétition que suggère la réalité hallucinante du "désert" qui "règne" en maître sur l'univers mental », Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 84.

« répétition stérile » selon Michèle Finck, « en sa force de destruction qui atteint l'être et la langue »¹⁷⁰ (« [t]oujours la même nuit qui ne s'achève pas. / [...] Toujours ce même cri, mais tu ne l'entends pas »¹⁷¹), de même que l'importance du préfixe « in- » (« immobile », « inapaisable », « inchangé », etc.). Or, on remarque au fur et à mesure le passage de cette temporalité aliénante à une autre plus positive, instaurée sur une dimension cyclique associée au renouveau. Celle-ci se marque entre autres par les adverbes « enfin » et « désormais » (« [a]ube d'un second jour, / Je suis enfin venu dans ta maison brûlante »¹⁷² ; « j'ai vieilli, passion désormais, âpre veille »¹⁷³), ainsi que la prévalence du préfixe « re- » (« renaître », « refleurir », « recommencé », etc.).

En regard de ces éléments, le recueil *Hier régnant désert*, publié en 1958, représente un moment charnière en ce que se trouve thématisé l'ajustement progressif aux limites de l'existence. Ainsi que le montre Jérôme Thélot, « l'intuition contestée du premier livre », *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, « d'une épuisable éternité de l'instant, a fait place au souci moins extrême mais plus authentique, de fonder sur la durée »¹⁷⁴. Il s'agit pour le sujet lyrique de se déprendre d'un rapport au temps qui risque de correspondre à sa fuite plutôt qu'à son investissement : « [l]'Idée aussi franchit la matière qu'elle use / Et renonce à ce temps qu'elle ne sauve pas »¹⁷⁵ ; « [e]t le temps a posé / Sa main sur son épaule, et se laisse aveugle / Conduire sous la voûte des nombres purs »¹⁷⁶.

On peut noter entre autres l'émergence significative de la thématique du vieillissement. Elle exprime un rapport apaisé à la finitude, à l'image de l'oiseau qui abandonne sa condition de Phénix pour connaître l'existence terrestre : « [l]'oiseau qui s'est dépris d'être Phénix / Demeure seul dans l'arbre pour mourir / [...] Il tombera dans l'herbe, ayant trouvé / Dans l'herbe le profond de toute vérité »¹⁷⁷. En ce sens, l'écriture initie à une attitude qui consiste à ne pas « forcer les limites [...] ni, au contraire, [à] se figer dans le désespoir »¹⁷⁸ :

[...] Bonnefoy, dans ses réflexions sur la poésie, nous invite à reconsidérer le rôle de la durée, qui seule nous promet que la poésie est espoir, c'est-à-dire attente et approche. On aura remarqué que, déjà dans les deux premiers recueils, mais surtout dans *Pierre écrite* et *Dans le leur du seuil*, les verbes *vieillir* et *mûrir* (et l'adjectif *mûr*), apparaissent fréquemment et, parfois mis ensemble, sont chargés de signification importante [...].¹⁷⁹

On trouve également l'importance thématique de la mémoire, laquelle signifie l'inscription du sujet dans le continuum de la Vie : « [l]e jour se penche sur le fleuve du passé, / Il cherche à ressaisir / Les armes tôt perdues, / Les bijoux de la mort enfantine disparue »¹⁸⁰ ; « [m]émoires d'autres heures que les combats / Mémoire de paroles réprimées / Mémoire de la douceur qui est obscure »¹⁸¹. Le travail de remémoration se trouve concrètement dynamisé par les variations syntagmatiques dans l'œuvre, introduisant pour le lecteur cette

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷¹ « Menaces du témoin. IV », in *Poèmes*, p. 120.

¹⁷² « L'ordalie. II », *ibid.*, p. 138.

¹⁷³ « Sans titre », *ibid.*, p. 152.

¹⁷⁴ Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 180. Voir également l'analyse de John Jackson dans son ouvrage : *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne*. T.S. Eliot – Paul Celan – Yves Bonnefoy, op. cit.

¹⁷⁵ « L'infirmité du feu », in *Poèmes*, p. 157.

¹⁷⁶ « Par où la terre finit. X », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 60.

¹⁷⁷ « Rive d'une autre mort », in *Poèmes*, p. 123.

¹⁷⁸ Yoshio ABE, « La tentation de l'intelligible », in *L'Arc*, n°66 : Yves Bonnefoy, op. cit., p. 79.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 79-80.

¹⁸⁰ « Le visage mortel », in *Poèmes*, p. 131.

¹⁸¹ « La longue chaîne de l'ancre. II », in *L'heure présente*, p. 30.

dimension au cœur même de la langue poétique, si l'on s'accorde sur le principe que « la variation se fonde sur le souvenir du thème qu'elle répète en le modulant »¹⁸². Combiné avec les adverbes temporels issus du récit, ce motif introduit dans une forme de narrativisation de l'écriture poétique :

[...] les poèmes de Bonnefoy signifient par le jeu des adverbes une temporalité finalisée qui trahit une narrativité à l'œuvre « sous » le poème. La récurrence des adverbes de temps « enfin », « déjà » et « désormais », à cet égard, révèle une organisation narrative implicite du signifié.¹⁸³

De ce point de vue, la chronologie des textes correspond à une mise en intrigue de l'écriture de soi, et fait de l'œuvre le reflet d'un chemin personnel. Bonnefoy met lui-même en avant qu'« [i]l n'y a pas que des livres, il y a des destinées littéraires, où chaque ouvrage marque une étape, ce qui semble indiquer qu'existe un désir tout autre : le désir, disons, de se délivrer du désir, celui de mûrir à soi »¹⁸⁴.

Selon l'analyse de Gilbert Durand, la fonction « fantastique » des images consiste à lutter efficacement contre les angoisses liées au temps¹⁸⁵. Dès lors, l'évolution des poèmes se révèle indicative d'un apaisement du sujet à l'égard de sa propre finitude. En particulier, l'œuvre valorise progressivement un « Régime Nocturne » des imaginaires – à l'encontre d'un « Régime Diurne » particulièrement prégnant dans les premiers recueils, marqué par la présence de l'épée ainsi que par les schèmes ascensionnels qu'évoquent la présence de l'oiseau et de la falaise¹⁸⁶ – en privilégiant en contrepoint l'intégration de ce que Michèle Finck nomme « l'évidence bienfaisante d'un cycle agraire »¹⁸⁷. Ainsi que le développe Gilbert Durand :

Face aux visages du temps une autre attitude imaginative se dessine donc, consistant à capter les forces vitales du devenir, à exorciser les idoles meurtrières de Kronos, à les transmuter en talismans bénéfiques, enfin à incorporer à l'inéluctable mouvance du temps les rassurantes figures de constantes, de cycles qui au sein même du devenir semblent accomplir un dessein éternel.¹⁸⁸

De cette façon, le scripteur restitue au temps sa puissance spirituelle, d'autant plus que les symboles agraires et de l'arbre qui traversent toute l'œuvre expriment « une collaboration dynamique avec le devenir qui fait de ce dernier l'allié de toute maturation et de toute croissance »¹⁸⁹.

Plus profondément, la temporalité de la finitude qui marque les poèmes se conçoit comme une temporalité de l'accomplissement. Elle est une dynamique initiatique qui partage, de façon non intentionnelle, les valeurs attachées à la conception du temps dans les sagesses extrême-orientales. En effet, les Orientaux « auraient été [...] naturellement plus attentifs à l'influence diffuse, directe, invisible, qui émane à l'infini du cycle des

¹⁸² Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, op. cit., p. 341.

¹⁸³ Dominique COMBE, « Poésie et récit : le partage rhétorique d'Yves Bonnefoy », art. cit., p. 25.

¹⁸⁴ *Lieux et destins de l'image. Un cours de poésie au Collège de France (1981-1993)*, p. 29.

¹⁸⁵ « Le sens suprême de la fonction fantastique, dressée contre la destinée mortelle, est donc l'euphémisme. C'est-à-dire qu'il y a en l'homme un pouvoir d'amélioration du monde. [...] la réalité qui émerge à son niveau est la création, la transformation du monde de la mort et des choses en celui de l'assimilation à la vérité et à la vie », Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* [1979], Paris, Dunod, 2008, collection « Psycho Sup », pp. 469-470.

¹⁸⁶ « Enfin ce cri d'oiseau, comme une épée / Au loin, sur la paroi de la montagne, / Et tu sauras qu'un signe fut gravé / Sur la garde, au point d'espérance et de lumière », « sans titre », in *Poèmes*, p. 158.

¹⁸⁷ Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, op. cit., p. 212.

¹⁸⁸ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 219.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 399. Voir entre autres les poèmes intitulés « Aux arbres », « Le feuillage éclairé », « L'arbre, la lampe », « Les arbres », « Hopkins Forest ».

saisons »¹⁹⁰, opposant à la perspective téléologique du temps occidental l'immanence d'un procès continu par interaction ; soit un temps inspiré par la contemplation de la nature, tel que l'analyse Christine Buci-Glucksmann :

Temps fluide ou agité, eau et vagues saisies dans leur acmé, temps d'espacement et de passage, temps cosmique des surfaces où l'on est toujours *dans* la nature et pas devant. [...] Un tel temps présuppose donc de s'identifier à l'éphémère cosmique, de le vivre comme une valeur positive, pré-écologique, et sans doute étrangère à nos traditions monothéistes dominantes.¹⁹¹

La perspective extrême-orientale du temps offre en particulier une réponse à la question que pose le sujet lyrique : « [c]omment faire pour que vieillir, ce soit renaître, / Pour que la maison s'ouvre, de l'intérieur, / Pour que ce ne soit pas que la mort qui pousse / Dehors celui qui demandait un lieu natal ? »¹⁹². Car elle tend à initier à « un éphémère de l'impermanence acceptée », qui s'avère différent de l'éphémère conçu traditionnellement en Occident – lequel est « un éphémère mélancolique, spleen baudelairien ou intranquillité de Pessoa, un éphémère de vérité et de sens »¹⁹³ –, pour l'intégrer comme affirmation et contemplation de la vie. Dans cette perspective, l'écriture de l'atemporalité, nécessaire à l'évocation de la « présence », s'oppose moins à la durée et à la finitude qu'elle ne leur est complémentaire. Par leur combinaison s'ouvre textuellement une qualité du présent à la fois comme conscience aigüe de l'instant et de la finitude ; en sorte que pour reprendre les vers du poème « Par où la terre finit. II », « [c'est] l'infini qui se [fait] le fini »¹⁹⁴. À partir de l'approche de Michel Collot, cela correspond au fait de faire du passé et de l'avenir les horizons de chaque vécu poétique :

Aussi proches soient-ils, passé et avenir ne sont jamais « présents » à la conscience intime du temps ; mais aussi lointains soient-ils, ils sont « appréhendés » en marge du « présent vivant » [...]. Mes lointains temporels « hantent » mon présent comme l'autre face d'un objet se profile à l'horizon de l'aspect qu'il me présente [...].¹⁹⁵

L'art poétique de Bonnefoy converge vers l'écriture orientale traditionnelle en ce que toutes deux cherchent, de façon similaire, à « donner naissance à une œuvre qui *actualise* un certain présent, afin d'en garder une *trace* » ; puisque pour cette culture « la fugacité du moment est impossible à retenir »¹⁹⁶. En particulier, la sensibilité du poète le rapproche plus intimement de l'esthétique de la raréfaction propre au Japon, laquelle met en lumière le caractère sublime de l'instant, propice au suspens du temps et à la méditation, en regard de son caractère par essence éphémère.

¹⁹⁰ François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle*, op. cit., p. 550. Voir également Jacques GERNET, *Chine et Christianisme : action et réaction*, Paris, Gallimard, 1982, collection « Bibliothèque des Histoires ».

¹⁹¹ Christine BUCI-GLUCKSMANN, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, collection « Écritures/Figures », pp. 47-48.

¹⁹² « La maison natale. XII », in *Les planches courbes*, p. 97.

¹⁹³ Christine BUCI-GLUCKSMANN, *Esthétique de l'éphémère*, op. cit., pp. 47-48.

¹⁹⁴ « Par où la terre finit. II », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 52.

¹⁹⁵ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 48.

¹⁹⁶ « C'est pourquoi les œuvres asiatiques ne cherchent pas à fixer un paysage en un illusoire "instantané photographique", mais tentent de rendre, par le dynamisme du trait, l'épaisseur ou la liquidité de l'encre, le "dynamisme inhérent à la réalité" phénoménologique », Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 147.

3) Lever les yeux du livre

À partir des éléments temporels précédents, apparaît une possible contradiction entre la volonté d'initier poétiquement à vivre pleinement l'instant présent et l'inscription écrite de cette temporalité. Celle-ci demeure en effet de l'ordre de la représentation et se révèle en porte-à-faux à l'égard du présent réellement vécu, dès lors qu'il n'y a pas d'isochronie possible entre l'acte de lecture et les marqueurs textuels de temporalité. Pour reprendre l'analyse que développe Michel Picard :

[...] le temps fictionnel n'est pas du temps, il faut bien s'en persuader. Il n'est fait que de représentations du temps, dont l'organisation, la « configuration », peut certes nous intéresser intellectuellement, surtout si elle diffère de notre expérience et de nos modèles [...].¹⁹⁷

Selon le théoricien, la lecture est une activité de type ludique en ce qu'elle s'ancre dans un temps propre, offrant la possibilité de réparer les failles du sujet – soit « son présent démoli et ses passés ruinés »¹⁹⁸ – à partir d'une mise en veille du rapport conscient au monde : « le désinvestissement du monde extérieur, la mise en veilleuse de la secondarité [...], la pratique temporelle bizarre du déchiffrement [...] – tout cela détermine presque physiquement un état second »¹⁹⁹.

Pour autant, l'œuvre d'Yves Bonnefoy se distingue en ce qu'à l'encontre des propos de Christian Chelebourg sur la création littéraire, elle exprime l'effort de ne pas se faire « un exercice de rupture avec la réalité comme avec les pesanteurs de l'humanité ordinaire »²⁰⁰. Si le temps verbal privilégié des textes demeure le présent, de nombreux poèmes se révèlent cependant rédigés au passé ou au futur de façon à signifier l'écart entre le texte et la réalité hors langage : « [ô] terre d'un destin ! Une première salle / Criait de feuille morte et d'abandon. / Sur la seconde et la plus grande, la lumière / S'étendait, nappe rouge et grise, vrai bonheur »²⁰¹ ; « [l]e soleil tournera, de sa vive agonie / Illuminant le lieu où tout fut dévoilé »²⁰². C'est pourquoi Jean-Michel Maulpoix identifie le poète à « un contemporain qui se retourne, un contemporain qui se *souvient* du présent, puisqu'il regarde précisément le présent dans l'angle de sa perte »²⁰³.

On peut postuler que si l'auteur consent à l'écriture – c'est-à-dire à une démultiplication de l'expérience temporelle – au risque d'entraîner le sujet de réception en dehors de la réalité de l'être-dans-son-corps, c'est en raison de l'impossibilité d'être totalement « unifié dans sa situation quotidienne »²⁰⁴ qu'analyse Franco Crespi :

¹⁹⁷ Michel PICARD, *Lire le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, collection « Critique », p. 77.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 146. En particulier, la dimension inconsciente du lecteur « revit, grâce au langage, ses expériences traumatiques refoulées, découvre à tâtons les foyers pathogènes, annule l'écoulement d'un temps qui a cessé d'être irréversible », *idem*.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 95.

²⁰⁰ « En tant qu'élan de créativité, [la littérature] est expérience naturelle de la surnature à laquelle l'homme aspire, car s'abandonner au dynamisme de la rêverie, c'est prendre le chemin du dépassement de soi et de sa "condition" », Christian CHELEBOURG, *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006, collection « Collection U. Lettres », p. 234.

²⁰¹ « Sans titre », in *Poèmes*, p. 95.

²⁰² « Vérité », *ibid.*, p. 105.

²⁰³ Jean-Michel MAULPOIX, « Du contemporain... », in Élisabeth CARDONNE-ARLYCK et Dominique VIART (textes réunis et présentés par), *Écritures contemporaines*, n°7 : *Effractions de la poésie*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2003, collection « Revue des lettres modernes », p. 327.

²⁰⁴ Franco CRESPI, « Le risque du quotidien », in *Cahiers internationaux de sociologie*, volume LXXIV : *Sociologie des quotidiennetés*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 43.

[...] le caractère inconciliable de l'existence se montre aussi en cette difficulté d'adhérer au quotidien, d'en accepter les limites. L'existence est toujours inachevée, c'est toujours un projet qui va au-delà de l'horizon du présent, mais le problème est justement de vivre cette dimension dans la vie de tous les jours.²⁰⁵

En contrepartie, l'expérience hétérotypique de la lecture devient la clef d'une initiation à un temps plus riche, dans la mesure où elle offre un supplément d'existence en se faisant « voyage consenti dans la dimension du fictif qui, au retour, peut déboucher sur une réappropriation plus lucide du réel »²⁰⁶. Ainsi, selon l'analyse de Myriam Watthee-Delmotte, on comprend que le poète vise à :

[...] « déterritorialiser » le lecteur, lui ouvrir la porte d'un espace et d'un temps hors de soi, ouverts à une altérité contrôlable. [...] le lecteur est amené à dépasser son expérience individuelle, à effectuer un rite initiatique, qui le conduit, en définitive, à changer son regard sur son propre univers.²⁰⁷

L'écriture du temps, chez Bonnefoy, se fait une voie singulière pour se réapproprier pleinement l'expérience du présent à partir d'une poétique qui a vocation à mettre en lumière – voire à accuser – le principe de « liminarité » qui définit la dimension rituelle de la lecture – au sens où celle-ci offre un échange entre l'auteur et le lecteur « pour un plaisir partagé qui les extrait tous deux du temps dévorateur de la vie ordinaire, tente ainsi une forme de négociation à son égard »²⁰⁸. C'est grâce à la mise en lumière de la dimension ritualisée, finie²⁰⁹, de l'expérience littéraire que l'écrivain peut faire le pari d'un investissement pleinement actif de la lecture. Car seule la « participation active au jeu littéraire parviendra à transformer éventuellement » l'expérience fictive du temps qu'offrent les textes « en expérience vécue »²¹⁰ :

[...] le seul « présent » linguistique solide est précisément celui de l'énonciation, alors il est clair qu'il faut [...] renoncer à la référence fantôme d'une « énonciation » auctoriale [...] et *déplacer franchement l'énonciation dans la lecture* (Orphée, il faut que ce soit nous).²¹¹

En regard de ces éléments, on est amenée à considérer que l'interruption du cours de la lecture se révèle essentielle pour Bonnefoy. Comme il l'énonce lui-même : « [l]e lecteur de poésie n'analyse pas, il fait le serment à l'auteur, son proche, de demeurer dans l'intense », si bien qu'il « ferme vite le livre, impatient d'aller vivre cette promesse »²¹² ; « si c'étaient nos lectures qui nous rêvent ? S'il fallait, en tout cas, se réveiller de certaines pour mieux comprendre la vie, et d'abord et dans son sein l'écriture »²¹³. De ce point de vue, l'œuvre élabore une poétique *transitionnelle*, au sens développé par Donald Winnicott où elle a pour vocation d'articuler l'espace imaginaire du texte à l'épreuve du réel²¹⁴. Ce qui est en jeu concerne à la fois un mode créatif de perception qui

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 52.

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ « [...] tout rite d'opère [*sic*] sur une scène séparée qui positionne ses acteurs et ses témoins dans une forme d'atemporalité transitionnelle, et il n'y a de rite que dans le retour des gestes rituels », *ibid.*, p. 53.

²¹⁰ Michel PICARD, *Lire le temps*, op. cit., p. 77. Cela fait écho aux propos de Bernard Stiegler, pour qui lire s'avère essentiellement une opération d'interprétation du temps, si bien qu'interroger l'acte de déchiffrement revient à interroger la nature même du temps ; voir Bernard STIEGLER, *La technique et le temps*, tome 2 : *La désorientation*, Paris, Galilée, 1996, collection « La philosophie en effet ».

²¹¹ *Ibid.*, p. 83.

²¹² *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, p. 24.

²¹³ *L'arrière-pays*, p. 127.

²¹⁴ « Nous supposons ici que l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin et que nul être humain ne parvient à se libérer de la tension

donne « le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue »²¹⁵, et simultanément la désaliénation du sujet à l'égard de la clôture que tend à opérer, pour le poète, la structure de l'œuvre. Le processus transitionnel repose dès lors sur l'articulation du présent à investir au « vrai lieu » – lequel correspond à un au-delà des textes. La poétique de l'atemporalité y participe également, s'il est vrai qu'elle témoigne de la possibilité de signaler la « présence » par-delà l'absence de ce qui a été du point de vue du lecteur. En effet, pour Isabelle Chol, les poèmes exploitent moins « un emploi intemporel du présent » qu'un « usage déictique qui, sans nier la temporalité, ce qui est “à venir” ou lié au “souvenir”, la saisit dans un même mouvement »²¹⁶. Par ailleurs, l'acte de thématiser le temps s'inscrit dans ce travail de sortie hors de l'atemporalité des textes, puisqu'il est « impossible de parler du temps au sujet d'un texte sans sortir de celui-ci, sans faire intervenir son “actualisation”, qui seule fait exister comme texte »²¹⁷. Ainsi, pour reprendre l'expression de Patrick Née, la poétique bonnefoyenne intègre les symboles temporels dans une structure métonymique, de manière à en faire un « théâtre du temps vécu »²¹⁸.

Cette perspective transitionnelle qui s'applique à l'initiation se joue aussi dans les arts martiaux. D'une part, la temporalité de la pratique à la fois s'inscrit dans un cadre séparé du temps ordinaire, de façon à permettre l'exploration cadrée de la violence des gestes, et se fonde sur l'investissement ritualisé, intense, du moment présent. Patrick Baudry met en avant que « chaque mouvement doit être accompli comme s'il était *le premier et le dernier* que l'on puisse accomplir »²¹⁹. Aussi l'étiquette (*reishiki*) qui détermine l'enseignement des techniques – de la tenue vestimentaire (*keikogi*) à l'ensemble des conventions d'échanges (salut, postures, mouvements protocolaires) – remplit-elle tant une fonction pragmatique, au sens où elle rend possible l'étude de gestes potentiellement destructeurs sans défaire les liens sociaux, qu'un rôle *auto-affectif*, nécessaire pour éprouver efficacement les sensations propres à la mise en scène des échanges guerriers. D'autre part, l'entraînement a pour vocation d'ouvrir à une permanence de la sensibilité développée :

Dans les arts martiaux japonais, par exemple, on trouve une attitude opposée à l'attitude occidentale, et qui consiste à faire de la conscience du corps une permanence, non seulement au cours du combat, mais aussi dans le déroulement même de la vie. L'esprit du *budo*, dont l'un des caractères est l'accent mis sur les fibres du vécu corporel, déborde l'espace du *dojo* et affecte toutes les actions de l'adepte.²²⁰

Dans le même sens, d'un point de vue structurel, l'« effet cadre » de l'objet livre qu'éprouve avec plus ou moins de lucidité et de continuité le lecteur, ainsi que les sensations qui servent « d'intermédiaire vers le temps

suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors ; nous supposons aussi que cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas contestée (arts, religion, etc.) », Donald Woods WINNICOTT, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* [1971], traduit de l'anglais par Claude MONOD et Jean-Bertrand PONTALIS, Paris, Gallimard, 1975, collection « Connaissance de l'Inconscient », p. 24.

²¹⁵ « [...] ce qui s'oppose à un tel mode de perception, c'est une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure », *ibid.*, p. 91.

²¹⁶ Isabelle CHOL, « Pierre nue, pierre ornée, pierre écrite d'Yves Bonnefoy : le creuset d'une utopie », *art. cit.*, p. 66.

²¹⁷ Michel PICARD, *Lire le temps*, *op. cit.*, pp. 75-76.

²¹⁸ Patrick NÉE, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 144.

²¹⁹ « Il ne s'agit pas d'une reproduction mécanique, obsessionnelle, de déplacements et de gestes. [...] Ce dont il est question dans ces formes, dans cette surface de la pratique qui est sa profondeur, c'est l'existence du présent », Patrick BAUDRY, « Ritualité et quotidien : la pratique d'un art martial », *art. cit.*, p. 518.

²²⁰ David LE BRETON, « L'effacement ritualisé du corps », in *Cahiers internationaux de sociologie*, volume LXXVII : *Le corps*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, pp. 282-283. Cela s'établit entre autres par le biais de la respiration, dès lors qu'elle « se branche chaque fois sur l'actualité du moment » et « fait communiquer le plus originairement, en rapport à notre être constitutif, le “dehors” et le “dedans” : en elle se réalise initialement l'ouverture », François JULIEN, *Du « temps ». Éléments d'une philosophie du vivre*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2001, collection « Le collège de philosophie », p. 174.

extérieur »²²¹, fonctionne d'une manière similaire au cadre de la pratique martiale. Dans l'un et l'autre cas, c'est le corps qui fonde la porosité entre temps de pratique et temps ordinaire.

En outre, on observe chez ces deux formes d'expression une conception similaire du temps comme puissance de « reliance »²²² entre les individus. Chaque technique martiale – comme la lecture littéraire – se conçoit comme un dispositif symbolique transmettant « un savoir incorporé culturellement, que les individus ont l'intuition ou même la conscience, durant le rite, de partager avec les générations qui les ont précédés »²²³. Tous deux tendent à relier imaginativement la personne à un créateur en amont d'eux, ainsi qu'à un panthéon intime, soit des écrivains qui ont inspiré l'auteur²²⁴, soit des adeptes qui ont marqué le parcours du maître²²⁵.

Ce rapprochement différentiel invite à considérer que la re-sémantisation du présent chez l'écrivain aboutit – au-delà d'un « présent offert à des formes inédites de plaisir : celui du vertige du cheminement erratique » propre à la poésie contemporaine, et « celui de l'invention de ses formes verbalisées »²²⁶ – à développer une attention authentique délivrée des tensions de l'attente – nostalgie du passé ou espérance du futur. Cette temporalité concerne l'effort de se maintenir dans le quotidien pour en accepter « sans réserve les angoisses et les joies, les douleurs et les plaisirs »²²⁷. Cette disponibilité intérieure se révèle commune au poète et aux *budoka*, en tant qu'elle implique « la capacité de s'exposer à l'indéterminé de l'éventuel », voire « de faire face [...] au risque absolu de la mort »²²⁸.

III Intériorité du corps

À partir des éléments précédents, l'œuvre d'Yves Bonnefoy met en lumière la dimension ritualisée de la lecture. Celle-ci est liée à la mise en espace qu'ordonne le livre et à un temps hétérotypique qui débouche sur une « pluralisation de l'épreuve de soi »²²⁹, à la fois dans l'ici-maintenant de l'acte de déchiffrer et dans l'ailleurs des poèmes. Or, comme le montre Pascal Lardellier, chaque rite « exige toujours de ses participants une démonstration physique » qui engage intimement le corps du sujet : « ne pouvant en aucun cas être vécu de manière abstraite, *in absentiae*, il impose une incarnation, sans laquelle aucune action symbolique ne saurait être

²²¹ « L'effet de cadre [...] tient à ce simple fait que le regard, par exemple, embrasse une surface qui excède largement celle du livre ouvert, ou encore que les oreilles continuent d'entendre, le nez de sentir, la peau d'éprouver chaud, froid, démangeaisons, et pas seulement le poids du volume dans les mains, appartient à l'illusion, la délimitant, la définissant, l'insérant comme telle dans la réalité », Michel PICARD, *Lire le temps*, op. cit., p. 172.

²²² Voir Pascal LARDELLIER, *Théorie du lien rituel. Anthropologie et Communication*, op. cit.

²²³ *Ibid.*, pp. 70-71.

²²⁴ « [...] tout écrivain s'inscrit dans une tribu d'élection, celle des écrivains passés ou contemporains, connus personnellement ou non, qu'il place dans son panthéon personnel et dont le mode de vie et les œuvres lui permettent de légitimer sa propre énonciation », Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, op. cit., p. 31.

²²⁵ « [...] l'ancienneté du *kata* évoque le temps d'une origine, d'un mouvement fondamental et fondateur de la relation au monde [...] et il est transmis par des anciens [...] et des aînés. Il s'agit donc d'une filiation : on est un parmi d'autres », Patrick BAUDRY, « La ritualité dans les arts martiaux », art. cit., p. 157.

²²⁶ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'expérience littéraire contemporaine et le déplacement du sacré », art. cit.

²²⁷ Franco CRESPI, « Le risque du quotidien », art. cit., p. 43.

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ L'expression est empruntée à la thèse de Simon Brunfaut : *Réalité, imaginaire et affectivité : perspective pour une phénoménologie de la vie*, thèse en philosophie, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2012.

atteinte »²³⁰. Michel Picard rappelle de son côté, en contrepoint des approches centrées sur l'aspect cognitif de la lecture, sa dimension nécessairement corporelle : « des *yeux* lisent, et bougent, des mains tiennent, touchent, tournent les pages, dont elles apprécient la qualité du papier ; le livre y pèse ; son odeur monte parfois aux narines »²³¹. Ainsi, le « liseur », qui représente la part incarnée du lecteur :

[...] s'efforce de « garder le contact » et demeure en communication permanente, par les viscères, les sens et le caractère, à la vie organique comme à la vie, périphérique et assourdie, des autres humains, à une pratique sociale définie [...].²³²

Par corollaire, la recherche d'une qualité psychosomatique de la lecture invite à voir un déplacement des coordonnées du sacré : celui-ci s'inscrit ainsi moins dans l'extériorité indéfinie du monde que dans l'intimité du sujet. L'œuvre repose à cet égard sur des procédés d'intériorisation, selon lesquels « l'espace personnel qui est [...] celui du moi lecteur comme celui du poète, perd cette apparence d'exclusivité, d'extériorité radicale qu'il offre d'ordinaire, et que, comme le temps, il nous devient intérieur »²³³. Cette perspective se trouve étayée par les propos de Pascal Lardellier à propos du fonctionnement rituel :

[...] pour être crédible, ce rite se doit d'être vécu, investi *de l'intérieur*, à double titre, d'ailleurs : « intérieur » du rite, par une participation active et une intégration dans la « forme rituelle », qui contient, enserme, autant « qu'intérieur » des participants, en étant « joué, et surtout *intériorisé* »²³⁴

Alors que pour Michèle Finck, la quête de ce que Bonnefoy nomme le « sens » peut s'entendre selon l'acception étymologique du latin « *sensus* », ces éléments renvoient à « un parti-pris du corps »²³⁵ valorisant l'être charnel de l'individu. Dans les poèmes, de façon singulière, le sacré tend à se confondre significativement avec l'incarnation ; si bien que se joue l'assomption symbolique du corps comme le temple même dans et par lequel peut se vivre un rapport renouvelé à l'absolu.

1) Désir d'incarnation

Le poème « Vrai corps » du recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* pose de façon programmatique qu'écrire le corps constitue l'un des horizons fondamentaux de l'œuvre dite de maturité. Son inscription oriente le travail rédactionnel vers une forme d'accomplissement : « [c]lose la bouche et lavé le visage, / Purifié le corps, enseveli / Ce destin éclairant dans la terre du verbe, / Et le mariage le plus bas s'est accompli »²³⁶. Ces vers appuient les propos de Jérôme Thélot, pour qui écrire correspond à un travail du corps sur la langue et

²³⁰ Pascal LARDELLIER, *Théorie du lien rituel. Anthropologie et Communication*, op. cit., p. 94.

²³¹ Michel PICARD, *Lire le temps*, op. cit., p. 133. En particulier, les vers suivants s'inscrivent dans cette optique : « [u]n livre / Dont toutes les pages sont blanches. / D'aucuns diraient : voici des mains qui tiennent un livre, / D'autres : toutes les pages sont blanches. / D'autres : la beauté aujourd'hui », « Le désordre », in *L'heure présente*, p. 14.

²³² *Ibid.*, p. 260-261.

²³³ « [...] tous les objets "locaux" s'identifiant les uns aux autres, moi-même, en pensée, les rejoignant, me convertissant en eux comme eux se convertissent en moi-même », Georges POULET, « Un idéalisme renversé », art. cit., p. 62.

²³⁴ Pascal LARDELLIER, *Théorie du lien rituel. Anthropologie et Communication*, op. cit., p. 94.

²³⁵ Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, op. cit., p. 12.

²³⁶ « Vrai corps », in *Poèmes*, p. 77.

récioproquement : « [d]u travail de la langue [...] résultent le poème et l'œuvre », et « du travail du corps [...] résultent la révélation à eux-mêmes des affects et leur aménagement »²³⁷.

Son importance se traduit stylistiquement par le fait que l'œuvre « s'inspire de la forme la moins conceptuelle, la forme du corps, pour dessiner le lieu qui sera le sien »²³⁸. On peut en retour repérer un isomorphisme entre le motif architectural de la voûte et la posture que peut prendre le corps humain avec la présence récurrente des verbes « ployer », « courber », « pencher » ; jusqu'à faire fusionner leurs qualités respectives : « [i]l forme de tes mains la salle aux vitres d'ombre / Où se déchirera la rosace du feu »²³⁹ ; « [t]on corps voûte pour nous son heure respirante / Comme un pays plus clair sur nos ombres penché »²⁴⁰ ; « [c]omme Dieu le soleil levant je suis vouté / Sur cette eau où fleurit notre ressemblance »²⁴¹. À cet isomorphisme s'ajoute la mise en avant du rythme inhérent au travail de versification et à la structure lexicale de l'œuvre, laquelle se fonde sur l'alternance entre répétitions de termes préférentiels et surgissement de vocables improbables. De fait, pour Henri Meschonnic, le rythme correspond à « une subjectivisation du temps, que le langage retient du corps »²⁴² :

C'est sans doute parce que le corps est plus engagé dans le langage quand le rythme y joue un rôle plus grand, que la poésie est ce mode de signifier qui parle le plus, et qui transforme, surtout, le plus, les modes de signifier.²⁴³

L'élaboration d'une écriture du corps révèle l'effort d'incarner le sujet lyrique, de façon à atteindre une coïncidence imaginaire entre énoncé et énonciation. C'est ce qu'invite à considérer le fait de privilégier la matière sonore des mots par des jeux d'allitérations et d'assonances dans certains textes, en tant que s'y joue la volonté de restituer poétiquement le « grain de la voix »²⁴⁴ de l'énonciataire, voué techniquement à disparaître dans l'écrit. L'écrivain mentionne lui-même : « [j]e n'ai jamais écrit un mot qui n'ait été porté par une sorte de voix, comme de quelqu'un qui se parlerait à soi-même, ou anticiperait un échange avec quelqu'un d'autre »²⁴⁵. Ainsi que le développe Jean-Claude Pinson :

En sollicitant la matière du mot, en jouant des rythmes et assonances, on réveille par le poème ce qu'il y a dans chaque vocable de gestes et de souffles sédimentés. On reconduit ainsi la langue à sa dimension corporelle et il devient possible de « déjoindre » l'économie conceptuelle [...].²⁴⁶

L'importance du souffle, qui émerge principalement à partir du recueil *Dans le leurre du seuil*, témoigne aussi d'un art littéraire qui « s'écarte de l'inanimé, pour viser le corps et le souffle menacés de l'homme »²⁴⁷ : « [p]rend, dans

²³⁷ Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, op. cit., pp. 84-85.

²³⁸ Caroline ANDRIOT-SAILLANT, « “De la voûte aux volutes” : pour une lecture architecturale de la poésie d'Yves Bonnefoy », art. cit., p. 167. Voir également l'analyse développée par Michèle Finck dans son ouvrage : *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, op. cit.

²³⁹ « Veneranda. II », in *Poèmes*, p. 143.

²⁴⁰ « L'épaulé », *ibid.*, p. 222.

²⁴¹ « Deux barques », *ibid.*, p. 276.

²⁴² Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982, p. 655.

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ Voir Roland BARTHES, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, collection « Points. Essais ».

²⁴⁵ Yves BONNEFOY, « Enchevêtrements d'écriture. Entretien avec Michel Collot », in *Genesis*, n°2 : *Manuscrits poétiques*, 1992, p. 127. « Je ne sais de toi que les larmes, / Les hâtes dans ta voix d'un rite inachevé » (« La lampe. Le dormeur », in *Poèmes*, p. 199) ; « [t]a voix, soudain, / Est rauque comme un torrent » (« Le fleuve », *ibid.*, p. 253). Voir également le poème adressé à la chanteuse Kathleen Ferrier : « À la voix de Kathleen Ferrier », *ibid.*, p. 159.

²⁴⁶ Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 161.

le souffle accru, / L'autre lumière »²⁴⁸ ; « la montagne là-bas, très bleue, l'aide ici à respirer »²⁴⁹. De cette manière, l'œuvre fait contrepoids au fait qu'écrire apparaît « plus près du silence que de la parole »²⁵⁰, dès lors que les signes écrits offrent imaginairement de se faire entendre sans parler.

En regard de ces éléments, le travail d'Yves Bonnefoy aboutit à une poétique du « corps de l'œuvre », selon l'expression de Didier Anzieu, au sens où, symboliquement, l'écrivain donne « sa peau et ses organes pour que l'œuvre vive »²⁵¹. En effet, créer, pour le psychanalyste, se révèle non réductible à la seule question de la technicité ; c'est également :

[...] se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente, inconsciente, et aussi dans son corps, ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, à leur dissociation, à leur réunification toujours problématique.²⁵²

Pour autant, ce qui semble déboucher sur une forme d'*écrit du corps*²⁵³ correspond en réalité à un *désir* d'incarnation poétique ; car celle-ci reste posée lucidement comme un horizon inaccessible. Le sujet lyrique s'avère conscient de l'obstacle que représente le langage à l'égard de l'épreuve du corps réel de l'autre : « je tiens Douve morte / Dans l'âpreté de soi avec moi refermée », parlant en elle dans un monologue aliénant et l'enserrant dans « l'acte de connaître et de nommer »²⁵⁴. Jérôme Thélot souligne en effet que :

Le corps et la langue sont les deux butées auxquels le travail poétique est conjointement affronté, qui opère sur l'un et du même coup sur l'autre. D'un côté ce travail ayant affaire à la langue, de l'autre ayant affaire au corps, se nourrit de son double échec à transmuier son corps en langue et à incarner celle-ci [...].²⁵⁵

Au-delà de l'hétérogénéité irréductible qu'éprouve le poète entre corps et langage, ce qui est en jeu concerne la qualification axiologique de la condition incarnée de l'être. D'une part, la « présence » n'a de sens « que sur fond d'*incarnation* », c'est-à-dire « échange vécu des existences, définissant une communauté humaine partagée »²⁵⁶. D'autre part, cette notion ouvre à la création une voie hors des fantasmes d'idéalisation de l'art, en opposition au pouvoir piégeant de l'image que Bonnefoy qualifie significativement d'« excarnation »²⁵⁷. Aussi les textes tendent-ils à élaborer une réalité dont les qualités développent la « capacité à être et faire être, à se prêter à incarnation »²⁵⁸ ; ce qui est amplifié par un rapport cinesthésique au monde : « [m]ains déchirées bientôt, mains en sang. Mains qui écartaient des racines, fouillaient la terre, se resserraient sur la roche qui résistait à leur prise »²⁵⁹ ; « [i]ls choient, le genou d'abord, le plat de la main, vite tout le corps, à même l'herbe trempée de

²⁴⁷ Claude VIGÉE, « L'enfant qui porte le monde. De "Pierre écrite" à "Dans le leurre du seuil" », *art. cit.*, p. 31.

²⁴⁸ « Deux couleurs », in *Poèmes*, p. 272.

²⁴⁹ « Là où retombe la flèche. III », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 155.

²⁵⁰ Claudie CACHARD, « Corps et psychose : dans le vif du sujet », in *L'écrit du corps. Actes du colloque*, Clichy, G.R.E.C., 1992, p. 35.

²⁵¹ Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, collection « Connaissance de l'Inconscient », p. 121.

²⁵² « Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre », *ibid.*, p. 44.

²⁵³ Cf. l'analyse consacrée à ce point dans la deuxième partie, pp. 214-217.

²⁵⁴ « Vrai corps », in *Poèmes*, p. 77.

²⁵⁵ Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie, op. cit.*, p. 85.

²⁵⁶ Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy, op. cit.*, pp. 43-44.

²⁵⁷ Voir *L'Improbable et autres essais*.

²⁵⁸ « De Hier régnant désert à Pierre écrite », p. 95.

²⁵⁹ « Jeter des pierres », in *Les planches courbes*, p. 125.

pluie »²⁶⁰. Par conséquent, le paysage dans l'œuvre a vocation à signifier l'implication du sujet dans le monde, jusque dans la confrontation avec la matière sensuelle, opaque, du réel, telle qu'elle provoque l'effort physique.

Ce qui est en jeu concerne moins la valorisation du corps comme forme – au sens où seules « l'écorce, la peau, figurent une forme »²⁶¹ –, que l'irreprésentable de l'être-en-*chair*, selon la distinction qu'opère Michel Henry²⁶². Car le mystère est bien celui de l'*incarnation*, en ce que cela consiste à *être chair* dans la génération d'une Vie qui vient en soi. C'est ce qu'évoque en un sens le poème en prose « Pour mettre en scène Othello » : « le visage humain ne doit nullement être dépossédé de sa chair ; [...] c'est dans la matière même du monde, aussi désastreuse soit-elle, que l'absolu, petite fleur, doit fleurir »²⁶³. Cette perspective éclaire en particulier la dyade invisibilité/illisibilité qui détermine l'esthétique des poèmes²⁶⁴, au sens où l'« horizon » les structurant renvoie fondamentalement au corps du scripteur :

La sensation de profondeur éprouvée par le poète suppose un double fond : celui du paysage qui semble se creuser là-bas, à l'infini, mais aussi celui de son propre corps, qui à la fois l'ancre dans l'ici, et le projette vers les lointains [...].²⁶⁵

De ce point de vue, on peut remarquer que l'écriture de Bonnefoy et la phénoménologie de la Vie convergent l'une vers l'autre en ce qu'elles formulent, de façon poétique pour l'une et théorique pour l'autre, une définition de l'homme qui vient heurter les présupposés traditionnels : celle d'un « *homme invisible en même temps que charnel – invisible en tant que charnel* »²⁶⁶. Par extension, l'entreprise du poète appartient aux œuvres qui, selon l'analyse de Daniel Fabre, exposent significativement le corps de l'auteur :

Corps pathétique donc, pour la plupart, corps qui n'est point un attribut superficiel, une pièce ostensible de la panoplie moderne de l'homme de lettres, mais la preuve toujours renouvelée que la nouvelle sacralité de la littérature très exactement *s'incarne*.²⁶⁷

Bien que le terme d'« incarnation » chez Bonnefoy soit initialement emprunté au christianisme, l'écrivain en déplace la signification de façon à faire de l'intériorité charnelle le lieu immanent du sacré : « à peine affirmée, la consanguinité de la poésie moderne et du christianisme est contestée, sans ambivalence aucune », en raison du fait que celui-ci tend à ne situer « "l'incarnation" que dans la perspective d'un au-delà »²⁶⁸. Aussi la tâche de la poésie pour le scripteur consiste-t-elle à repenser cette notion à partir de la condition finie de l'individu : « [d]e ce bruit, très en profondeur, de source, Dieu, / C'est que ce quelque chose-là remonterait / Par le sang, par le cri,

²⁶⁰ « Une autre variante », in *L'heure présente*, p. 150.

²⁶¹ « L'intérieur est in-représentable pour la conscience sauf en termes d'une topographie rudimentaire ou en termes de codes [...] comme lorsqu'on lit les constantes du sang, le compte rendu des radios ou de l'histologie », Yves BUIX, « Avec Henry Miller », in *L'écrit du corps*, op. cit., pp. 6-7.

²⁶² « Car notre chair n'est rien d'autre que *cela qui, s'éprouvant, se souffrant, se subissant et se supportant soi-même et ainsi jouissant de soi selon des impressions toujours renaissantes*, se trouve, pour cette raison, susceptible de sentir le *corps* qui lui est extérieur, de le toucher aussi bien que d'être touché par lui. Cela donc dont le corps extérieur, le corps inerte de l'univers matériel, est par principe incapable », Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., pp. 8-9.

²⁶³ « Pour mettre en scène Othello », in *L'heure présente*, p. 306.

²⁶⁴ Cf. *supra*, p. 283.

²⁶⁵ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 28.

²⁶⁶ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., pp. 28-29.

²⁶⁷ Daniel FABRE, « Le corps pathétique de l'écrivain », in *Gradhiva*, n°25 : *Observer l'animal*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1999, pp. 2-3.

²⁶⁸ Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, op. cit., p. 162.

par tout le corps / Vers ce qu'il n'a pas encore »²⁶⁹. Le désir d'incarnation s'établit sur le refus d'une séparation entre le corps et l'esprit, laquelle imprègne la sensibilité occidentale depuis la seconde moitié du XX^e siècle, et rejoint axiologiquement l'approche non dualiste de la pensée extrême-orientale. Par l'expérience de la « présence », intimement liée au corps – en tant que lieu où s'opère la rencontre entre l'affectivité et les tonalités *pathétiques* du monde –, l'auteur partage avec les maîtres orientaux l'exigence de ne s'attacher qu'à « saisir une présence au monde qui soit antérieure à la réflexion »²⁷⁰. Cela est renforcé par le fait que, de manière similaire à la tradition extrême-orientale – laquelle pense une continuité entre l'expérience charnelle, l'acte scripturaire et la transmission des affects au lecteur²⁷¹ –, la poésie française contemporaine :

[...] nous invite à nous affranchir de ces dichotomies [de la lettre et de l'esprit], pour tenter de comprendre comment le sujet lyrique se constitue dans un rapport à l'objet, qui passe notamment par le corps et par les sens, mais qui fait sens et nous émeut à travers la matière du monde et des mots.²⁷²

Plus profondément, ces données invitent à penser que le travail d'Yves Bonnefoy débouche, à l'image du bouddhisme, sur un renversement des présupposés concernant la sagesse, en la fondant sur le non-savoir qu'implique la fusion du sujet avec l'épreuve affective du monde. Car reconnaître la « chair » comme la condition de possibilité de chaque vécu, de chaque sensation, implique, comme l'énonce Michel Henry, que :

L'homme qui ne sait rien, rien d'autre que l'épreuve de toutes les souffrances dans sa chair meurtrie, le pauvre, le « tout-petit », en sait probablement plus qu'un esprit omniscient placé au terme du développement idéal de la science, pour lequel [...] « l'avenir comme le passé seraient présents à ses yeux ».²⁷³

2) Sacralisation du *faire*

Le concept henryen de « chair » offre spécifiquement une alternative aux imaginaires dualistes du « corps », en regard du risque qu'il y a à l'évoquer « à la manière d'un fétiche, c'est-à-dire en omettant l'homme qu'il incarne »²⁷⁴. Dans cette perspective, la poétique d'Yves Bonnefoy touche moins à la tentative d'en requalifier la forme – ce qui signifierait conférer au corps un statut de brouillon modelé au gré des poèmes – que l'investissement de ses potentialités. Son travail rejoint les formes d'exposition du corps dans l'art qu'analyse Jean-Olivier Majastre, dans lesquelles celui-ci, « présent et non plus représenté, [...] est requis pour vivifier des significations et s'épuise dans des rituels qui éprouvent ses limites à produire un impossible langage »²⁷⁵.

²⁶⁹ « L'encore aveugle. I », in *Les planches courbes*, p. 108.

²⁷⁰ Ariyoshi TOYOTARO, « Yves Bonnefoy et le haïku », *art. cit.*, p. 157.

²⁷¹ « Il existe donc une *continuité essentielle* entre l'émotion suscitée au contact du Monde et l'expression des rapports d'affinités éprouvés au sein de cette émotion, de même qu'entre cette expression elle-même, exploitant selon ses ressources linguistiques le pouvoir évocateur des analogies, et l'émotion sans fin que suscite le poème au-delà de son développement littéral », François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, *op. cit.*, p. 70.

²⁷² Michel COLLOT, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 5.

²⁷³ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, *op. cit.*, p. 10.

²⁷⁴ « Il faut dire l'ambiguïté qu'il y a à évoquer la notion d'un corps qui n'entretient plus que des relations implicites, supposées, avec l'acteur auquel il est pourtant indissolublement lié », David LE BRETON, « Sociologie du corps : perspectives », in *Cahiers internationaux de sociologie*, volume XC : *Pistes socio-anthropologiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 134.

²⁷⁵ Jean-Olivier MAJASTRE, « Le corps à l'épreuve de l'art », in Claude FINTZ (coordonné par), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, tome 2 : *Arts, sociologie, anthropologie*, Paris, L'Harmattan, 2000, collection « Critiques Littéraires », p. 107.

De ce point de vue, le rapport à l'incarnation de l'écrivain débouche sur la valorisation de l'écriture comme acte. Comme le souligne Patrick Née à partir de l'imaginaire métaphysique de l'auteur, « [s]i le mal provient d'une captation dans les signes, du signe et du travail sur le signe viendra le remède »²⁷⁶. De façon concrète, l'acte du poète correspond au fait d'« éveiller [...] les sentiments, les aspirations, les affections qui permettent de vivre dans l'existence ordinaire de cette façon plus pleine » ; ce qui implique, plus originairement, l'acte intérieur de les « rejoindre [...] en nous »²⁷⁷. En dépit de la dimension intérieure de ce travail, celui-ci tend à assimiler la figure du poète à celle du « paysan », en écho à la vision de Rimbaud puisque, pour Bonnefoy, tous deux entretiennent un rapport fusionnel similaire à l'égard de la « réalité rugueuse à êtreindre » : « il faudra qu'on me comprenne un jour, *le seul héritier possible du laboureur, c'est l'artiste* »²⁷⁸.

Son entreprise déplace progressivement la spiritualité du *dire* vers le *faire*. Elle rencontre en ce sens la vision de Régis Debray, pour qui l'on rencontre du sacré « en vertu d'actes humains de sacralisation. Le sacré n'est pas l'émanation d'un être, mais le produit d'un faire »²⁷⁹. Plus précisément, selon Jean-Jacques Wunenburger, tout rapport au sacré se fonde sur une élaboration symbolique du monde qui « respecte une sémantique et une syntaxe symbolique, qui rendent possible l'universalité anthropologique de son expression »²⁸⁰. On retrouve en particulier un « principe de participation », à partir duquel les formes du sacré deviennent le lieu d'une circulation de puissance, telle qu'elle rend possible la participation de l'homme au divin :

En effet, l'énergie du cosmos tout entier peut se concentrer dans les limites particulières de la forme sacrée ; de même d'ailleurs que toutes les parties de cet objet retiennent la puissance contenue dans le tout [...]. Le principe de la participation implique donc que chaque partie vaut le tout [...] ; de sorte que la relation à une partie [...] entraîne la participation au tout [...].²⁸¹

Cette « participation au tout » à travers des gestes ordinaires caractérise le travail du laboureur, tel que le conçoit la tradition extrême-orientale – dont on peut postuler l'influence chez Bonnefoy en ce qui concerne la constitution des imaginaires agraires des poèmes. Car le modèle cosmologique du *Tao*, qui se conçoit comme la « Voie » par laquelle procéder, « ne donne pas à distinguer entre la règle de conduite [...] et le processus par lequel l'existence entière ne cesse de se renouveler »²⁸². De ce fait, la culture sino-japonaise se révèle imprégnée de l'idée d'une co-naturalité entre le *faire* humain et l'ordre métaphysique du *Tao*, si bien que le sens du mystère pour François Jullien « se retire du surnaturel, ne repose plus dans la crainte d'un arbitraire divin » et « vient à se confondre avec le sentiment même de la “nature” : ce fonds de spontanéité insondable découlant [...] du dispositif inépuisable de la réalité »²⁸³.

²⁷⁶ Patrick NÉE, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy. Ou Moïse sauvé*, op. cit., p. 359.

²⁷⁷ L'inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010, p. 421. « [...] ce qui n'est pas nécessairement facile, car nos plus vraies émotions sont souvent cachées dans notre inconscient, ou au fond de notre mémoire, dans des souvenirs, parfois refoulés ou mal compris, d'événements d'années d'enfance », *ibid.*, pp. 421-422.

²⁷⁸ *Le Nuage rouge*, p. 359.

²⁷⁹ Régis DEBRAY, *Le moment fraternité*, op. cit., p. 31.

²⁸⁰ Jean-Jacques WUNENBURGER, *Le sacré*, op. cit., p. 22.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 23. Le second principe est celui « d'analogie », en ce sens qu'entre « le microcosme et le macrocosme, entre le plan matériel et le plan spirituel, chaque forme renvoie à une autre forme similaire, mais située sur un autre plan », *ibid.*, p. 22.

²⁸² François JULLIEN, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, op. cit., p. 418.

²⁸³ « Tout l'univers est “fonctionnalisé” – ritualisé – et c'est par la perfection et l'universalité des normes qu'il incarne que le Ciel est transcendant », François JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, op. cit., p. 1073.

Cependant, si la ritualisation engendre ce que Jean-Michel Berthelot décrit comme « une tension spécifique entre sacralisation et naturalisation du corps »²⁸⁴ – laquelle caractérise les sociétés archaïques qui fascinent le poète par opposition aux sociétés industrielles²⁸⁵ –, c’est en vertu essentiellement d’une revivification du lien radical qui unit la personne à la Vie. Celle-ci concerne, pour reprendre les termes de Michel Henry, l’épreuve spirituelle d’une « connexion décisive entre Affectivité et Pouvoir »²⁸⁶. D’un point de vue phénoménologique, l’*incarnation* correspond en effet à l’exercice des pouvoirs qui détermine la corporéité ; exercice essentiellement *pathétique*, dans la mesure où, loin de toute séparation intentionnelle entre la conscience et le corps, chaque mouvement correspond à un auto-mouvement exercé dans et par l’affectivité du sujet :

Parce qu’il se tient dans la Vie, le « se mouvoir » du pouvoir-toucher est un mouvement immanent – *il est le mouvement qui demeure en soi dans son mouvement même et s’emporte soi-même avec soi, qui se meut lui-même en lui-même –, l’auto-mouvement qui ne se sépare pas de soi et ne se quitte pas lui-même, ne laissant aucune parcelle de lui-même se détacher de lui, se perdre hors de lui, dans une extériorité quelconque, dans l’extériorité du monde.*²⁸⁷

Chaque pouvoir s’identifie nécessairement à la « chair », en sorte que les mouvements que l’on exécute « agissent sur eux-mêmes »²⁸⁸ – de même que chaque sensation s’exerce sur les différents pouvoirs de perception.

Dès lors, par l’investissement de l’*agir* comme intériorité de l’être-en-*chair* – au lieu de se percevoir d’un point de vue extérieur, par dissociation – peut se vivre l’expérience mystique d’une puissance transcendante qui habite le corps et le re-sémantise profondément :

Ainsi règne en tout pouvoir de notre corps le pouvoir préalable d’une Affectivité transcendante, ce pouvoir de l’Affectivité de se donner à soi et ainsi de donner à soi tout ce qui ne se donne à soi qu’en elle – en elle qui est l’essence de la Vie.²⁸⁹

Dans cette perspective, les poèmes de Bonnefoy initient à vivre la « chair » comme ce qui à la fois permet de faire l’épreuve du sacré et constitue le sacré même, de façon consubstantielle. Cela éclaire entre autres l’isomorphisme que l’œuvre opère entre écriture et mouvement de la marche, laquelle représente l’un des « modes d’approche célébrés par la poésie de Bonnefoy »²⁹⁰. Comme le poète, le marcheur se révèle « tendu entre un “ici” auquel il s’est arraché et un “ailleurs” dont il se rapproche, renouvelle à chaque pas son alliance avec la terre ; il incarne la réconciliation entre la conscience et la matière »²⁹¹. En outre, ce mode de locomotion touche, au-delà de sa dimension symbolique, au devenir de la société contemporaine, dès lors que le savoir qu’elle transmet se trouve menacé par le développement des moyens qui diminuent l’implication physique de l’individu :

²⁸⁴ Jean-Michel BERTHELOT, « Corps et société (problèmes méthodologiques posés par une approche sociologique du corps) », in *Cahiers internationaux de sociologie*, volume LXXIV : *Sociologie des quotidiennetés*, *op. cit.*, p. 129.

²⁸⁵ À l’inverse, la ritualisation s’avère « assurée par la *perpétuation* qui, dans les sociétés industrielles, opère une désacralisation et une dénaturalisation du corps pour en faire le produit de techniques autonomisées d’intervention », *idem*.

²⁸⁶ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, *op. cit.*, p. 204.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 203

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 209.

²⁸⁹ « S’il n’y a de pouvoir que donné à soi dans l’auto-donation pathétique de la Vie, alors tout pouvoir est affectif non par l’effet de circonstances qui seraient étrangères à sa propre essence mais parce que celle-ci réside dans cette auto-affection pathétique qui, l’installant en lui-même, lui donne la possibilité de s’exercer – d’être ce pouvoir qu’il est », *ibid.*, p. 204.

²⁹⁰ Michèle FINCK, Yves Bonnefoy. *Le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 219.

²⁹¹ *Idem*.

Jamais sans doute comme aujourd'hui dans les sociétés occidentales, on a aussi peu utilisé la motilité, la mobilité, la résistance physique de l'homme. La dépense nerveuse (stress) a pris historiquement la place de la dépense physique. [...] Les techniques du corps, même les plus élémentaires (marcher, courir, nager, etc.), reculent et ne sont que partiellement sollicitées au cours de la vie quotidienne [...].²⁹²

Ainsi, la création littéraire rejoint la marche pour Bonnefoy en ce que toutes deux représentent des activités qui sont « au degré des horizons à refaire » : d'eux « dépendent donc les contrées futures »²⁹³.

La valorisation du *faire*, en tant qu'exercice des pouvoirs donnés par la Vie, offre une alternative au dénigrement des potentialités du corps, à la fois en regard des critères issus du monde économique et par rapport au fantasme de toute-puissance de l'intellect qui débouche actuellement sur une volonté d'auto-engendrement de l'identité²⁹⁴. Elle implique un *ethos* selon lequel le sujet lyrique – et par extension le scripteur – investit chaque geste comme l'exercice intérieur d'une puissance mystique, et motivé par ce que l'auteur nomme l'« inachevable »²⁹⁵. Ce terme implique entre autres la reprise indéfinie de l'écriture, assimilée à un processus sans cesse remis sur le métier – que ce soit sur le plan théorique (« en présence d'idées jamais poussées assez loin, de suggestions jamais assez clarifiées [...], j'ai le désir de leur ajouter encore pour [...] mieux m'approcher cette fois de ce que j'ai toujours cherché à comprendre »²⁹⁶) ou sur le plan de la composition poétique (« [é]crire c'est comme un dialogue entre le conscient et l'inconscient. Cela se fait à coups de ratures dans des textes longtemps repris, voire même recommencés de fond en comble »²⁹⁷). Ce travail de reprise exprime en profondeur le désir d'honorer la venue en soi de la Vie par la mise en jeu sans cesse renouvelée du pouvoir d'écrire – tout autant que dans les gestes les plus ordinaires –, comme façon de célébrer l'attachement à la « terre ».

3) Pratique spirituelle des arts martiaux

La sacralisation du *faire* dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy se manifeste simultanément à un besoin observable en Occident de s'attacher à la dimension spirituelle qui sous-tend les arts martiaux extrême-orientaux. À la suite du désinvestissement actuel de la corporéité en Occident, générant une perte de sens, le corps se trouve investi du privilège de « combler la distance entre la chair et la conscience, d'effacer l'altérité inhérente à la condition humaine : celle, banale, des insatisfactions du quotidien, comme celles, fondatrices, de

²⁹² David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité* [1990], Paris, Presses universitaires de France, 2008, collection « Quadrige/Essais débats », p. 185.

²⁹³ *Le Nuage rouge*, p. 359. On peut noter que la marche fait l'objet de recherches de la part des artistes martiaux, tant dans le but de générer de la puissance que de franchir le plus facilement possible l'espace entre soi et l'adversaire. Voir les recherches de Maître Yoshinori Kono sur la marche traditionnelle *nanba aruki* (Yoshinori KONO, « Interview Kono Yoshinori, bujutsuka sans concessions », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-interview-kono-yoshinori-bujutsuka-sans-concessions-51927826.html>, consulté le 28 avril 2011) et le principe d'*ukimi*, que l'on traduit par « corps flottant », dans l'école de Maître Tetsuzan Kuroda (Tetsuzan KURODA, « Interview Kuroda Tetsuzan, la tradition en héritage », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-interview-kuroda-tetsuzan-la-tradition-en-heritage-50011591.html>, consulté le 28 avril 2011).

²⁹⁴ « [...] l'homme est une créature physiquement imparfaite pour les impératifs de performance, de rendement, d'efficacité [...] qui régissent une part de nos sociétés contemporaines. Il ne s'agit jamais d'améliorer le goût de vivre des hommes, mais toujours de l'argument d'autorité soulignant la pauvreté de l'enracinement corporel de l'homme dans un monde de compétition, de vitesse, de communication », David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, *op. cit.*, p. 324.

²⁹⁵ Voir *L'inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 8.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 422.

l'inconscient »²⁹⁸. Ainsi, l'importance des *budo* dans la culture occidentale actuelle se comprend en ce que, de façon similaire à l'entreprise du poète, ils s'opposent à l'effacement de la dimension corporelle que relèvent certains sociologues :

Dans l'écoulement de la vie courante, le corps s'évanouit. On peut se demander si le statut idéal du corps, dans nos sociétés industrialisées, n'est pas un singulier mélange de silence, de discrétion, d'effacement, voire même d'escamotage.²⁹⁹

En outre, ils proposent une voie hors de la seule « exceptionnalité corporelle » construite par « le spectacle de la compétition et de la performance »³⁰⁰. Leur enseignement ritualisé, fondé sur des épreuves initiatiques visant à objectiver un changement d'être, revitalise la fonction symbolique des rites de « mort de l'homme ancien » et de « renaissance d'une nouvelle personnalité » : l'affrontement ritualisé avec d'autres individus permet d'intérioriser, en tant qu'expériences à forte tension numineuse, « l'accès à une nouvelle profondeur psychique »³⁰¹. Dans la continuité de l'analyse d'Yves Le Pogam, on conçoit qu'ils offrent d'expérimenter une performativité et un rapport au monde hors de la rationalité propre à l'approche sportive contemporaine :

[...] soit dans une rupture de pratiques dont les valeurs rappellent l'utilitarisme de l'Occident et la recherche au contraire d'une orientalisation du corps, [...] par un « faire » s'originant dans de l'indiscernable, du profond et du caché, [...] en rupture avec un esclavage technique uniformisant.³⁰²

En particulier, ces disciplines représentent des voies de re-sacralisation du corps à partir de notions ésotériques comme le *ki*³⁰³, qui désigne à la fois l'énergie cosmique régissant l'ordre du monde et l'énergie habitant l'être sous forme de potentiel qui peut décupler ses pouvoirs. Cette notion provient d'une conception holiste du monde – à l'opposé de l'individualisme occidental –, soit une conception dans laquelle l'homme se trouve intimement relié aux éléments du cosmos. On comprend que les *budo* répondent à la quête d'un supplément de sens de la part des Occidentaux en ce qu'ils vont à l'encontre de la réduction symbolique du corps aux modèles mécanistes, que l'on peut lier aux valeurs issues de l'industrialisation :

L'exploration sensorielle que favorisent la sophrologie, les massages, le yoga, la relaxation, le tai chi, les arts martiaux, etc., entre autres pratiques proposant un usage inédit du corps, traduit cette nécessité anthropologique d'une alliance nouvelle avec une corporalité sous-utilisée.³⁰⁴

Pour autant, bien que la modernité du travail de Maître Morihei Ueshiba repose sur l'abandon, surtout à la fin de sa vie, de la finalité purement martiale des mouvements pour valoriser des principes ésotériques³⁰⁵,

²⁹⁸ David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 194.

²⁹⁹ « Georges Canguilhem écrit que l'"état de santé, c'est l'inconscience où le sujet est de son corps". René Leriche la définit lui-même, comme le "silence des organes" », David LE BRETON, « L'effacement ritualisé du corps », art. cit., p. 274.

³⁰⁰ Yves LE POGAM, « Imaginaire sportif et fantasme de la performativité », in *Cahiers internationaux de sociologie*, volume XCVIII : *Force et contagion des émotions*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 29.

³⁰¹ Jean-Jacques WUNENBURGER, *Le sacré*, op. cit., p. 35.

³⁰² Yves LE POGAM, « Imaginaire sportif et fantasme de la performativité », art. cit., p. 37.

³⁰³ Voir Koichi TOHEI, *Le livre du Ki. L'unification du corps et de l'esprit dans la vie quotidienne*, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 1990 ; André PROTIN, *Aïkido. Un art martial, une autre manière d'être* [1977], Saint-Jean de Braye, Éditions Dangles, 1999, collection « Horizons Spirituels ».

³⁰⁴ David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 188.

³⁰⁵ « Si la vie est en vous, vous avez accès aux secrets de l'existence, car la vérité de l'univers est en chacun de nous et dans tous les êtres humains », citation de Morihei Ueshiba reprise dans John STEVENS, *Les secrets de l'Aïkido. Les enseignements cachés et les vérités universelles*

l'héritage qu'il préserve concerne plus qu'un répertoire de gestes codés : une attitude (*shisei*), des façons de se mouvoir (*tai-sabaki*) et l'harmonisation au contact de l'autre (*awase* et *musubi*) – soit autant de principes induisant une efficacité redoutable. Le fait est que l'essentiel des techniques d'Aïkido provient d'un art martial plus ancien, le Daito-ryu, conçu pour éliminer rapidement un adversaire, avec la plus grande économie de moyens³⁰⁶. Bien que l'Aïkido s'en distingue dans l'application concrète des techniques – en valorisant le choix de laisser ultimement l'adversaire en vie –, cela implique que cet art conserve, à l'arrière-plan des gestes, l'idée que la pratique repose sur une question de vie ou de mort, de manière à mettre l'adepte en demeure de se dépasser pour survivre. Aussi s'agit-il d'éclairer à partir de ses fondements les conditions d'une dimension spirituelle inhérente à son étude – soit le fait de concilier l'accès à une forme de sagesse et l'efficacité au combat. Car cette tension axiologique touche à ce qui définit l'identité des arts martiaux modernes :

Quels rapports existe-t-il entre des techniques de combat et des préoccupations philosophiques ? S'il ne convient pas de s'interroger, *a priori*, sur la hiérarchie subordonnant les pratiques et les idées, comment parvient-on à clarifier ce qui dans le phénomène martial est proprement original et irréductible ?³⁰⁷

En contrepartie, l'assimilation de cette tradition dans la culture occidentale menace de vacuité, pour une part, son potentiel initiatique, en regard des valeurs judéo-chrétiennes qui tendent à opposer morale et efficacité martiale – avec le risque d'aboutir à une méconnaissance de leur sens profond³⁰⁸.

La singularité des *budo* réside dans le fait de développer des principes d'efficacité fondés sur la « modification de l'usage du corps »³⁰⁹, afin d'offrir la possibilité de vaincre tout type d'adversaires même dans des conditions défavorables. Ils constituent des pratiques s'enracinant dans une culture féodale disparue qui remet en cause le schéma corporel moderne, au point que, comme le formule Gérard Fouquet, « les arts martiaux relèvent principalement mais non exclusivement d'une théorisation des rapports que la motricité humaine entretient avec les normes culturelles »³¹⁰. Il existe de multiples façons d'exploiter différemment les capacités du corps, chacune propre à une école, et qui se traduisent par l'acquisition de « pouvoirs » qui dépassent la rationalité³¹¹. En Aïkido, cela concerne principalement la recherche d'une utilisation du corps qui vise à opposer à la force la plus brutale un relâchement profond, de façon à retourner les attaques d'un adversaire contre lui –

transmises par le fondateur Morihei Ueshiba [1995], traduit de l'anglais par Josette NICKELS-GROLIER, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2005, collection « Éditions de l'Éveil », p. 5.

³⁰⁶ Ces connaissances ont été transmises à Ueshiba par Takeda Sokaku, adepte marginal connu à travers tout le Japon pour ses exploits guerriers exceptionnels, qui a sans doute exercé ses connaissances pour tuer.

³⁰⁷ Gérard FOUQUET, « Que faut-il entendre par arts martiaux ? », in Yves KERLIRZIN et Gérard FOUQUET (coordonné par), *Arts martiaux Sports de combat. Comptes rendus des troisièmes JORESCAM*, Paris, Institut National du Sport et de l'Éducation Physique, 1994, collection « Cahiers de l'INSEP », p. 17.

³⁰⁸ Voir au sujet de la perte de leur identité dans la culture japonaise : Ellis AMDUR, *Traditions martiales. Origine et transmission du savoir dans les écoles d'escrime japonaise*, *op. cit.* En Aïkido, cette tension est résolue par le fait, d'une part, de l'associer à tort à un art défensif, en trouvant dans le schéma dichotomique agresseur/agressé la justification d'employer une technique qui peut s'avérer destructrice ; ce qui s'éloigne du fait que Maître Ueshiba ne distinguait pas toujours l'attaque et la défense dans l'exercice des mouvements. Voir Morihei UESHIBA, *Techniques de budo en aikido* [1933], traduit du japonais par Ch. TSUJI et G. BLAIZE, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 1997.

³⁰⁹ L'expression est empruntée à Léo Tamaki dans son article : « Interview avec Léo Tamaki, "L'apôtre de la transformation martiale" », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-34339359.html>, consulté le 19 avril 2013.

³¹⁰ Gérard FOUQUET, « Que faut-il entendre par arts martiaux ? », *art. cit.*, p. 15. Elle s'oppose pour une part aux perspectives actuelles voir : Suzanne ROBERT-OUVRAY, *Intégration motrice et développement psychique : une théorie de la psychomotricité*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

³¹¹ Cela peut concerner la réception et la restitution dévastatrice de la puissance d'un coup (selon les principes de l'Aunkai développé par Maître Minoru Akuzawa), le fait de rendre imperceptible ses gestes (selon les principes qui sous-tendent l'école Shinbukan et théorisés par Maître Kuroda Tetsuzan), de pétrifier pendant une fraction de seconde son adversaire par le *kiai* (proféré ou non ; voir les performances de Maître Hino Akira parmi ses recherches au sein du Hino Budo) ou encore d'exercer une décharge d'énergie qui crispe le corps (voir en particulier la pratique de Maître Seigo Okamoto en Daito-ryu). Voir pour plus de précisions : Léo TAMAKI, *Budoka no kokoro*, *op. cit.*

c'est-à-dire à ne pas solliciter les muscles externes, utilisés usuellement, pour développer une autre façon de se mouvoir. La qualité non-agressive des techniques trouve son sens dans le fait de prendre de la sorte immédiatement l'ascendant en combat, sans donner la possibilité de riposter, car elles tendent à ne provoquer aucune réaction. Aussi, s'il n'y pas de compétition dans cet art, c'est moins pour des raisons philosophiques qu'en vertu du fait que l'Aïkido est constitué de techniques véritablement létales. Dès lors :

« Si l'esprit est juste, le sabre est juste ; si l'esprit n'est pas juste, le sabre n'est pas juste. » Cette maxime est souvent interprétée de façon morale mais elle est, à l'origine, technique. L'art du combat est un art pragmatique. Je dirais que la morale découle ici d'un pragmatisme poussé à la limite.³¹²

Il apparaît que la sensibilité de l'adepte à l'égard de sa corporéité constitue un pouvoir fondamental, dont l'exercice conditionne le développement des autres capacités motrices et sensorielles, et ouvre spécifiquement au développement de l'intériorité³¹³. Elle correspond à la recherche d'une adéquation aussi complète que possible entre le corps et la conscience ; ainsi, par corollaire, qu'à une attention extrême portée à la présence d'autrui, car la moindre erreur peut signifier imaginaiement une blessure mortelle. Ces éléments éclairent les propos de Kenji Tokitsu, pour qui :

Aujourd'hui, le Budo n'a plus pour objectif de donner la mort, mais de développer une certaine forme d'expérience du corps humain, de se connaître, avec ses limites, et de connaître autrui, au moyen du combat. Car le combat, même dans un cadre où l'on contrôle les coups, nous confronte à l'autre.³¹⁴

C'est donc la prééminence de l'efficacité au cœur de l'enseignement qui fait de l'Aïkido un art qui peut – mais ne doit pas – donner accès à une expérience spirituelle singulière. Le savoir-être auquel il ouvre, qui correspond à une posture attentive à préserver autant que possible autrui, voire à prendre soin de lui, même dans le contexte du combat, ne prend véritablement sens qu'en regard du pouvoir réel de menacer l'intégrité physique d'une autre personne : c'est le choix de laisser un agresseur en vie, dans l'accomplissement d'une technique potentiellement mortelle, qui permet d'accomplir une initiation spirituelle – spirituelle parce que martiale.

✱

L'analyse des catégories de l'espace et du temps met en lumière le fait que l'œuvre d'Yves Bonnefoy qualifie l'ici-maintenant de la condition de l'être afin d'investir le quotidien comme une source inépuisable

³¹² Kenji TOKITSU, *Budô. Le kei et le sens du combat*, op. cit., p. 65. Voir à titre indicatif : Yagyū MUNENORI, *Le sabre de vie. Heibō kadensho. Les enseignements secrets de la maison du Shōgun* [2003], traduit de l'anglais par Josette NICKELS-GROLIER, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2008, collection « Éditions de l'Éveil ».

³¹³ Par corollaire, le développement de la sensibilité des *samourais*, qui peut servir à anticiper toute menace, débouche plus largement sur l'attention à la beauté fugace du quotidien ; voir Ryusaku TSUNODA, William Theodore DE BARY et Donald KEENE, *Sources of Japanese Tradition*, op. cit., 1964.

³¹⁴ Kenji TOKITSU, *Méthode des arts martiaux à mains nues*, Paris, Robert Laffont, 1987, collection « Sports pour tous », p. 30.

d'expériences du sacré. Cela se traduit par la recherche d'un « lieu » à investir, associé à la plénitude de l'instant présent ; ce qui s'opère en particulier par déconstruction des tentations qui menacent la plénitude de l'être-au-monde – soit les multiples formes d'un rêve de *l'ailleurs*, dans son opposition à *l'ici*, ainsi que le refus de la finitude par désir d'éternité. Comme l'énonce Patrick Née :

[...] c'est tout le réel (ou du moins ses moments et ses lieux de plus grande intensité) qui, prié comme autant de stations d'un chemin de vie aux antipodes de tous les dolorismes, peut mener à une assomption de l'existence dans le langage du partage poétique.³¹⁵

L'écrivain élabore une poétique « hiérophanique », au sens où elle tend à éveiller « le sens d'une profondeur des choses qui [dépasser] et [englober] et dont la pénétration se fait moins par une excitation dionysiaque que par une tension intérieure, proche d'un cheminement initiatique »³¹⁶. Pour reprendre le cadre développé par Jean-Jacques Wunenburger, le sacré dans les textes fait alors l'objet non « d'opérations vertigineuses d'inversion du monde profane », mais « d'une lente découverte du sens caché ou figuré du monde »³¹⁷. En effet, Gérard Gasarian montre que l'œuvre ouvre progressivement à la conscience du sujet de réception que « tout lieu – selon la manière de regarder – peut devenir le “vrai lieu” »³¹⁸. Cela signifie restituer à la poésie sa pleine puissance performative d'instauration d'un rapport au monde différent, en ce que l'énonciation a vocation à fonder une réalité enrichie, à la suite de l'anecdote qui marque Bonnefoy selon laquelle le peintre Poussin prend une poignée de terre en affirmant que « c'est cela Rome »³¹⁹ – la parole poétique affirmant identiquement à propos de *l'ici* : « c'est cela le lieu recherché ». Aussi l'avancée dans le mystère sacré du monde prend-elle une forme exotérique, au sens où l'écriture a vocation à le rendre accessible à chacun :

Dans ce cas, la pratique rituelle, même répétée, n'épuise jamais la rencontre du sacré. La relation au sacré est fonction d'une lente maturation temporelle, d'une patiente conquête spirituelle, favorisée par la dévotion, l'enseignement ou une Grâce. La pratique sacrée exige donc en plus une intériorisation de la révélation [...].³²⁰

D'autant plus que, selon l'analyse de Régis Debray, le sacré correspond au moyen le plus sûr « *de mise en commun dont dispose un ensemble flou pour faire corps et se perpétuer* »³²¹.

Si l'entreprise de l'écrivain théoricien aboutit à « la part intraduisible d'une écriture qui confine à l'expérience mystique »³²², c'est en vertu d'une réduction des coordonnées du sacré à l'intériorité charnelle de l'individu qui s'opère par la mise en valeur de la dimension ritualisée de la lecture, dès lors que celle-ci met en jeu le corps. Bonnefoy rejoint ainsi la sensibilité extrême-orientale en envisageant le corps comme indissociable de l'identité de la personne – et non comme un en-soi indépendant. À la façon des sagesses issues de l'Asie, son

³¹⁵ Patrick NÉE, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 58.

³¹⁶ Jean-Jacques WUNENBURGER, *Le sacré*, op. cit., pp. 78-79.

³¹⁷ *Idem*.

³¹⁸ Gérard GASARIAN, *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*, op. cit., p. 17.

³¹⁹ Voir l'analyse de Patrick Née à ce sujet dans son ouvrage : *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy. Ou Moïse sauvé*, op. cit. L'œuvre invite ainsi à concevoir le rapport à l'égard de l'Extrême-Orient sur le même mode de fondation performative, au sens où elle pose que le lieu où l'on est, c'est également cela l'Orient.

³²⁰ Jean-Jacques WUNENBURGER, *Le sacré*, op. cit., pp. 78-79.

³²¹ Régis DEBRAY, *Le moment fraternité*, op. cit., p. 19.

³²² Dominique VIART, « Effractions de la poésie : la tentation du dehors », in Élisabeth CARDONNE-ARLYCK et Dominique VIART (textes réunis et présentés par), *Écritures contemporaines*, n°7 : *Effractions de la poésie*, op. cit., p. 3. Cf. *supra*, p. 284.

entreprise invite à expérimenter un hédonisme fusionnel avec le monde, axé sur « la quête d'un plaisir intimiste et légitimé par la resacralisation de la Nature, opposée à toutes les perversions véhiculées par les artefacts malfaisants de la civilisation technicienne »³²³ :

Le corps devient ainsi le lieu de conservation et de réalisation de valeurs bonnes, synonymes d'équilibre, d'harmonie, de pureté originelle, dans un environnement contaminé par des artifices qui dénaturent l'ordre des choses et répandent pollution, violence et mort.³²⁴

On peut postuler en particulier que la sagesse imaginativement associée en Occident à la pratique des arts martiaux manifeste au poète l'existence d'une voie singulière, hors du rapport au corps qui caractérise le monde occidental contemporain ; c'est-à-dire à la fois à l'encontre de « l'ensotomatoïse » selon laquelle « le corps est alors dans une perspective quasi gnostique, la part maudite de la condition humaine »³²⁵ et à l'encontre de la vision superficielle d'un « salut par [...] le façonnement de son apparence, la recherche de la meilleure séduction, l'obsession de la forme, du bien-être, le souci de rester jeune »³²⁶. En effet, les *budo* constituent une voie de régénération spirituelle, en tant qu'ils ont vocation à développer d'autres façons de se mouvoir – et non l'exploitation des performances naturelles du corps à la façon des sports. Ils mettent de la sorte en lumière les potentialités cachées de la « chair », que l'individu a par lui-même à épanouir, à explorer, et qui débouchent sur une vision de l'incarnation comme le lieu d'un déploiement d'ordre indéfini de ses pouvoirs.

In fine, l'art poétique de Bonnefoy et l'Aïkido, chacun selon des formes d'expression propres et radicalement différentes, se rejoignent en ce qu'au-delà de leurs postulations *a priori* éloignées de la recherche du sacré – l'approfondissement du simple et de l'ordinaire pour Bonnefoy, la recherche de l'efficacité martiale pour l'adepte –, tous deux débouchent sur une initiation d'ordre spirituel en vertu du principe qu'ils éveillent les « puissances affectives et dynamiques d'une vie qui est à la fois elle-même et plus qu'elle-même »³²⁷. De ce point de vue, ils appartiennent réciproquement aux « grandes œuvres sacrées » qu'évoque Michel Henry, et qui se caractérisent par le fait d'exercer « un très grand pouvoir sur nous »³²⁸.

³²³ Jean-Jacques WUNENBURGER, « Mythe et idéologie du bien-être corporel dans la société contemporaine », in Claude FINTZ (coordonné par), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, tome 2 : *Arts, sociologie, anthropologie*, op. cit., p. 199.

³²⁴ *Idem*.

³²⁵ « [...] part que la technique et la science s'entendent à heureusement remodeler, refaçonner, "immatérialiser", pour, en quelque sorte, délivrer l'homme de son encombrant enracinement de chair », David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 271.

³²⁶ « [...] un florissant marché faisant du corps son objet privilégié s'est développé ces dernières années autour des cosmétiques, des marques corporelles, des soins esthétiques, des salles de gymnastique, de culturisme, des cures d'amaigrissement, du maintien en forme », *idem*.

³²⁷ Michel HENRY, « Art et phénoménologie de la vie », *art. cit.*, p. 297.

³²⁸ *Idem*.

CHAPITRE 3

ÉNIGME DE LA VIE

Si l'on s'accorde sur le fait que l'œuvre d'Yves Bonnefoy tend à qualifier le corps comme le temple où peut se vivre un rapport renouvelé à l'absolu – par reconfiguration des coordonnées traditionnelles du sacré –, on conçoit qu'elle induit une refiguration du sacré. L'imprégnation de la pensée extrême-orientale à l'arrière-plan des textes révèle une distanciation de l'écrivain à l'égard des valeurs qui ont marqué son éducation, pour privilégier l'exploration d'une nouvelle intériorité fondée sur l'expérience charnelle. Son entreprise tend à ré-enchanter l'épreuve que l'individu fait de soi, de sa pulsation vitale – liée au corps –, de façon à trouver dans l'expression poétique une jouissance d'être au monde que Jérôme Thélot associe à « la retrouvaille » de l'être, « de son commencement par lui-même »¹. Elle opère ainsi la mutation du sacré, identifié traditionnellement à la transcendance divine, vers l'immanence d'une Vie qui, selon les termes de Michel Henry, « s'auto-révèle » dans chaque vécu, dans chaque sensation². En écho à l'analyse développée par Rolf Kühn sur les rapports entre affectivité et monde, la dimension numineuse de la nature dans les poèmes se fait le signe de l'infinie puissance d'*auto-affectation* de soi, s'il est vrai que :

[...] avant d'être le panorama [...], le monde est d'abord constitué par la passibilité de l'auto-réceptivité de la force en nous, comme la coïncidence ou l'identité pratique de toute force en nous qui permet [...] le sentiment de toute « altérité » au sens de la présence au monde.³

Au-delà du principe selon lequel, pour Michel Henry, la création littéraire et artistique se conçoit fondamentalement comme « *représentation de la vie* »⁴, les écrits théoriques du poète révèlent une parenté de sensibilité profonde avec la perspective du philosophe. L'intuition d'une relation d'intériorité entre l'individu et le monde chez Henry, qui substitue l'*auto-affectation* de soi à l'intentionnalité caractérisant les analyses phénoménologiques traditionnelles – ce qui aboutit à la description d'une condition « transcendantale » de l'être⁵

¹ Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, op. cit., p. 73.

² Voir Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit.

³ Rolf KÜHN, « La Nature esthétique, ou l'Unité originare de la Vie et du Monde. La cohérence et le défi du projet phénoménologique de Michel Henry », in Grégori JEAN, Jean LECLERCQ et Nicolas MONSEU (éditeurs), *La vie et les vivants. (Re-)lire Michel Henry*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2013, collection « Empreintes philosophiques », p. 230. « Car il n'y pas d'impression possible (et ainsi de possible objectivation ultérieure de cette impression) que si elle touche à soi en chaque point de son être », Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., p. 74.

⁴ « C'est parce que la vie, de par son essence et la volonté de son être le plus intime, ne s'ex-pose jamais ni ne se dis-pose dans le Dimensional extatique de la phénoménalité, soit dans l'apparence d'un monde, qu'elle ne peut exhiber en celui-ci sa réalité propre, mais seulement se représenter en lui », Michel HENRY, *La barbarie*, op. cit., pp. 53-54.

⁵ « Ainsi sommes-nous renvoyés inéluctablement d'un corps sensible mondain, objet du monde, à un corps d'un tout autre ordre : un corps transcendantal pourvu de ces pouvoirs fondamentaux de voir, de sentir, de toucher, d'entendre, de mouvoir et de se mouvoir, et défini par eux. Corps "transcendantal" parce que condition de possibilité du corps senti, mondain », Michel HENRY, *Incarnation. Une*

–, rejoint à son insu le « renversement bouleversant de toute la tradition métaphysique »⁶ qu’opère de son côté Yves Bonnefoy selon Patrick Née :

[...] renversement [...] qui frappe dans les formulations récentes du poète-penseur –, « la poésie reconnaît le transcendant *dans l’immanence même* » – une « transcendance laïque » en quelque sorte (il n’est pas rare de l’entendre dire que *tout est transcendant*, désignant autour de lui le fruit, la table, etc.) ; alors que « [l]e dieu personnel a *usurpé* cette transcendance ».⁷

La « transcendance laïque » de l’écrivain définit en particulier les propriétés de la « présence ». Renvoyant à « l’instant d’une communion entre le sujet et le monde », celle-ci relève à la fois « de la transcendance – car elle est insaisissable dans le monde » – et « de l’immanence – car la chercher dans un ailleurs serait inmanquablement la perdre »⁸. Comme le formule Bonnefoy lui-même :

[...] quand je parle de transcendance à propos de ces choses du quotidien, c’est tout simplement parce qu’il y a dans la moindre d’entre elles une infinité d’aspects qui en fait de l’inépuisable pour tout projet de la dire, c’est une transcendance par rapport à la parole bien qu’une immanence dans le vécu.⁹

Aussi peut-on poser, à la suite de Gérard Gasarian, qu’inscrire la « présence » s’identifie à un « “acte” proprement poétique qui cherche à renverser l’écriture en une parole d’où jaillisse la vie »¹⁰.

La mutation des formes d’intellection et de perception du sacré qu’induit l’œuvre du poète, conjointement à celle, phénoménologique, de Michel Henry, s’inscrit dans un mouvement général qui caractérise la poésie française contemporaine selon l’analyse de Michel Collot, qui montre que :

[...] c’est précisément dans la mesure où il ne se livre plus dans l’évidence d’aucune des « figures » de la terre ou du ciel, que le Divin révèle ce qu’il est par essence : un fond invisible, in-imaginable, à jamais inconvertible en figure [...].¹¹

Or, c’est sur cet horizon que l’on peut voir un dialogue possible entre les poèmes de Bonnefoy et la tradition extrême-orientale, dont l’intuition d’une co-naturalité entre les dimensions cosmiques – énergie du *ki* ou *Tao* – et l’existence humaine implique l’idée d’une relation intrinsèque entre l’absolu et l’immanence d’être-au-monde. Comme le montre François Jullien, l’« Invisible » que thématise la pensée orientale ne débouche sur aucune Révélation ni sur aucun ordre de réalité séparé du monde : il « exerce sa transcendance au sein du monde phénoménal par sa dimension d’essentielle *vacuité* qui, à la racine des êtres et des choses, anime ceux-ci et leur

philosophie de la chair, op. cit., p. 159.

⁶ Patrick NÉE, « De la critique poétique selon Yves Bonnefoy », art. cit., p. 114. Comme le formule Michel Henry : « [o]n n’avait encore jamais demandé à la chair de détenir en elle le principe du savoir et, qui plus est, le savoir suprême. C’est pourquoi elle déconcerte et défie la sagesse des sages et la science des savants, toute forme de connaissance qui relève du monde, qui pense, mesure et calcule en lui tout ce que nous avons à penser, à faire et à croire », Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., pp. 373-374.

⁷ *Idem*.

⁸ Olivier HIMY, *Yves Bonnefoy. Poèmes commentés*, op. cit., p. 99.

⁹ « Entretien. Yves Bonnefoy : “La poésie, c’est ce qui reprend à la religion son bien” ».

¹⁰ « À l’écriture, ressentie comme contrainte, “dictée de mots” qui s’imposent malgré nous et nous enferment dans la solitude du rêve, Bonnefoy oppose une “parole” où sa liberté s’affirme dans un effort pour rejoindre les situations de la vie », Gérard GASARIAN, *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*, op. cit., p. 40.

¹¹ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d’horizon*, op. cit., p. 44.

permet d'œuvrer »¹². On est alors conduit à envisager que Bonnefoy a pu trouver dans les traditions issues de l'Asie de quoi nourrir un questionnement personnel, en ce qu'elles offrent une réponse à la quête d'intériorité hors des voies occidentales traditionnelles.

Ses écrits croisent tant la perspective de Michel Henry que les sagesses de l'Orient en ce qu'ils tendent à relier intimement l'homme au divin. Dans cette perspective se dessine en creux une dimension « religieuse » inhérente à l'acte poétique – par devers la prise de distance de l'écrivain à l'égard de cette notion¹³ – au sens strict, et qui renvoie au lien qui unit intrinsèquement chaque vivant à la Vie : « le lien mystérieux et intérieur qui fait qu'il n'y a pas de vivant sans la vie »¹⁴. Au-delà de l'éclairage que la phénoménologie de la Vie apporte à l'articulation des deux pôles axiologiques, antagonistes, de son travail – le « matérialisme spontané » et le « souci de la transcendance »¹⁵ –, les textes de Bonnefoy permettent d'approfondir certaines thèses henryennes. Le poète invite lui-même à considérer la possibilité d'un dialogue fécond entre poésie et philosophie¹⁶. Loin de certains auteurs de sa génération qui, après la mort proclamée de Dieu, « décèlent dans son éloignement même un indice de sa transcendance [...], le vestige d'une présence »¹⁷, il interroge l'être-au-monde de façon à mettre en lumière l'énigme de ce qui se présente de l'ordre de l'évidence.

I Intuition de l'Un

Bien que l'œuvre ne manifeste aucune adhésion à une tradition religieuse, elle fait pour autant droit à l'immaîtrisable – à ce qui échappe à l'élucidation systématique de la rationalité scientifique – et au transcendant. La quête de sens d'Yves Bonnefoy se fonde sur la croyance en une archi-intelligibilité qui organise en un tout cohérent la multiplicité du réel, sur le modèle d'un langage symbolique :

[...] il m'arrive même de croire que la ligne pure des cimes, la majesté des arbres, la vivacité du mouvement de l'eau au fond d'un ravin [...] ne peuvent qu'avoir été voulues, et pour notre bien. Cette harmonie a un sens, ces paysages et ces espèces sont, figés encore, enchantés peut-être, une parole [...].¹⁸

Cela correspond plus précisément à l'intuition de l'Un, inspiré par la lecture de Plotin¹⁹, comme l'évoquent certains vers : « tout ce pays que l'Un très proche brûle »²⁰. Cette intuition représente une voie à la fois hors de la suspension d'axiologie permanente issue de la postmodernité – principe qui génère une désorientation menaçant

¹² François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit., p. 260. Voir également : François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle*, op. cit.

¹³ « Rien de religieux, vous le voyez donc, rien pour associer ce sacré à quelque système de croyances que ce soit », « Entretien. Yves Bonnefoy : "La poésie, c'est ce qui reprend à la religion son bien" ».

¹⁴ Michel HENRY, « Art et phénoménologie de la vie », art. cit., pp. 296-297.

¹⁵ Voir Patrick NÉE, « Lecture d'une athéologie négative », art. cit.

¹⁶ Voir Yves BONNEFOY, « La traduction de la poésie et l'université », in *Chemineurs. Revue alsacienne de littérature*, n°117, 2012, pp. 126-137 ; « Poésie et philosophie ».

¹⁷ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 44.

¹⁸ *L'Arrière-pays*, loc. cit., p. 10.

¹⁹ Voir les analyses d'Yves Bonnefoy qui invitent à assimiler son travail poétique à un « art selon Plotin », c'est-à-dire « requis de prendre pour objet, pour impossible objet, une réalité transcendante », *L'improbable et autres essais*, p. 67.

²⁰ « Le dialogue d'Angoisse et de Désir. III », in *Poèmes*, p. 243.

d'appauvrir l'intériorité – et qui esquivent les tentations gnostiques²¹ du religieux. Elle correspond à la nécessité éprouvée intérieurement de re-sémantiser l'existence en évitant de dévaloriser la condition humaine pour un au-delà plus enviable ; soit développer une sensibilité au transcendant sans impliquer pour autant de métaphysique.

L'intuition de l'Un rapproche la perspective de Bonnefoy de la pensée extrême-orientale, laquelle cherche également à éclairer le fondement de la réalité. Le fait est qu'on peut établir, dans une certaine mesure, un parallèle entre la pensée de Plotin et celle de Lao-Tseu à propos de l'Un, fondé initialement sur une concordance de réflexion, d'époque et de contexte²². En outre, la perspective orientale d'un réel naturellement processuel, selon les lois intrinsèques du *Tao*, entre en résonance avec la sensibilité de l'écrivain en ce qu'elle fait droit à l'absolu sans impliquer d'intentionnalité propre à un démiurge :

Ce qui constitue l'excellence du Procès est précisément qu'il procède de façon absolument impersonnelle et inintentionnelle. Le Procès n'a ni desseins ni motifs, il ne veut ni ne choisit rien. [...] Le dynamisme est naturel et l'organisation spontanée, le monde n'est pas produit par l'ingérence d'une Intelligence ou d'un vouloir, mais est constamment le résultat de ses seules « propensions » internes [...].²³

Cette perspective marque la singularité de l'Orient à l'égard de l'Occident, alors qu'Yves Bonnefoy évoque précédemment un « vouloir » mystérieux. Cette opposition touche à une tension non résolue chez lui entre la mise à distance de la figure traditionnelle de Dieu et le désir de préserver l'intuition du divin.

1) De l'épars à l'indivisible

L'intuition de l'Un confère à l'existence un supplément de sens, car elle se pose à l'encontre de l'éclatement des savoirs qui menace de priver l'individu de repères, ainsi que des perspectives de type platonicien qui clivent monde et réalité supérieure de façon problématique pour Yves Bonnefoy. Comme le développe Olivier Himy, tout au-delà d'ordre métaphysique dans les poèmes est :

[...] dénoncé comme un « leurre », ainsi que l'ambition poétique de l'absolu, que nous pouvons lire dans le veilleur « *De signes* ». [...] Si l'homme, et en particulier la figure de l'écrivain, y reste sourd, s'il reste « *immobile* » et « *ne se lève pas* », c'est que cet appel est le contraire même d'une possible quête métaphysique.²⁴

Cela éclaire la raison pour laquelle le poète associe son projet littéraire d'une voie vers la « présence » à l'élaboration d'une « théologie négative », laquelle correspond, selon ses termes propres, à la « déconstruction des représentations dont sont faites nos idées du monde et des autres êtres, conceptuelles et donc abstraites et

²¹ « Bonnefoy nomme “gnose” un mouvement de transcendance postulant que la beauté et le bonheur existent *ailleurs*, dans une plénitude perdue ou du moins inaccessible », Jean-Pierre JOSSUA, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, op. cit., p. 71.

²² « La vision taoïste recourt d'emblée aux mêmes déterminations logiques [...] : d'abord sa nature “indifférenciée” ainsi que son antériorité dans la procession du monde ; puis le dépouillement qui conduit à son unicité, son indépendance et sa vacuité ; enfin, son universalité et sa constance, que rien ne peut entamer. Au “Père” de la théologie plotinienne répond la “Mère” du taoïsme », François JULLIEN, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, op. cit., p. 414.

²³ François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle*, op. cit., p. 594. « Le procès n'advient toujours que de lui-même, il est à lui-même son propre modèle en même temps que le modèle par excellence. Ni ingérence extérieure ni norme externe : nous sommes au plus loin de la nécessité d'un “créateur” », *ibid.*, p. 582.

²⁴ Olivier HIMY, *Yves Bonnefoy. Poèmes commentés*, op. cit., pp. 112-113. L'analyse concerne ici le poème « Dans le leurre du seuil » où le sujet lyrique est « appelé » trois fois, sans effet, à la suite de « heurts » dans « le langage noir », in *Poèmes*, p. 257.

réductrices »²⁵. Cette énonciation de type apophasique – au sens où la figure de Dieu est approchée sur un mode négatif qui dit ce qu'il n'est pas – signifie moins sa définition non conceptuelle que la critique des discours religieux. De fait, Patrick Née montre que l'œuvre déploie en réalité une « athéologie négative », en tant qu'elle atteste « non pas un dieu qui se serait seulement historiquement retiré depuis le constat [...] de la “mort de Dieu” – mais un dieu qui, depuis toujours [...] “n'est pas” »²⁶. Ce qui est en jeu touche non au refus du divin mais au refus du « religieux de travers » :

Le religieux « de travers », c'est [...] une pensée de la transcendance, oui, mais qui, s'attachant indûment à tel objet ou aspect de notre univers [...] en déduit qu'une part de notre réalité, cet objet, porte donc dans son être les traces, à tout le moins, d'une réalité supérieure, ce qui dévalorise les autres choses du monde, par contrecoup, et donne le sentiment que la terre est une prison [...], notre existence un exil [...].²⁷

L'évocation de la pensée plotinienne ne signifie aucune adhésion structurelle, dès lors que la perspective du philosophe grec d'une « remontée *hypostatique* de l'ici du monde à l'ailleurs de la divinité »²⁸ entre en conflit avec les valeurs du poète. Ce qui l'intéresse est la participation, *via* la création littéraire, à une forme d'unité supérieure ; soit un art poétique qui puisse faire contrepoint au risque, inhérent à l'écriture, d'une attitude gnostique, « puisque l'écriture s'attache à des faits, des objets, des êtres [que le scripteur] [...] abolit donc dans leur être propre, qu'il divinise, [...] alors pourtant qu'ils sont de ce monde »²⁹. Aussi n'adhère-t-il à l'idée de l'Un que pour développer une écriture de l'« indéfait »³⁰.

L'écrivain théoricien met en effet significativement en avant la critique de Plotin à l'égard de l'idée selon laquelle « la beauté est *συμμετρία*, harmonie, correspondance réciproque entre les parties et le tout » et affirme que c'est « la participation à l'Un qui est le beau »³¹. Comme le développe Stéphane Barsacq, « Yves Bonnefoy a inventé une érotique de la pensée qui dit un désir d'unité sous l'appel de la diversité, pour mieux épouser une à une les nuances du monde »³². On peut alors considérer l'évolution stylistique et thématique des recueils comme l'accomplissement d'une trajectoire qui va de l'épars – caractérisé par la fragmentation, à l'image du corps morcelé de Douve – à l'indivisible, en écho au dernier poème du volume *Poèmes* intitulé « L'épars, l'indivisible », ainsi qu'aux vers : « [c]e sont les mêmes lieux et les mêmes choses, / Presque les mêmes mots, / Mais, vois, en toi, en moi, / L'indivis, l'invisible se rassemblent »³³. À l'encontre de la discontinuité qui marque certaines œuvres contemporaines, Yves Bonnefoy oppose une foi en une parole capable de réunir les contraires, loin d'exacerber les discords conceptuels : « [n]ous n'avons plus besoin / D'images déchirantes pour aimer. / Cet arbre nous

²⁵ « Entretien avec Fabio Scotto », p. 54.

²⁶ Patrick NÉE, « Lecture d'une athéologie négative », *art. cit.*, p. 73.

²⁷ « Entretien avec John E. Jackson », pp. 89-90.

²⁸ Patrick NÉE, « De la *critique poétique* selon Yves Bonnefoy », *art. cit.*, p. 118. Sur ce point, la perspective de l'Un plotinien se distingue de la vision chinoise : dans le *Tao* « il y a d'une part (d'abord), le stade où “l'actualisation concrète n'a pas encore eu lieu”, où donc la dénomination n'est pas encore possible, et qui est le point de départ de tous les existants ; puis ce stade originel est suivi d'un autre, celui de l'“actualisation” et de la “détermination”, où donc la dénomination devient possible [...], celui, en somme, où le *tao* ne cesse de servir de “mère” à tous les existants », François JULLIEN, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, *op. cit.*, p. 415.

²⁹ « Entretien avec John E. Jackson », pp. 89-90.

³⁰ Voir Patrick NÉE, « De la *critique poétique* selon Yves Bonnefoy », *art. cit.*, p. 118.

³¹ *L'Improbable et autres essais*, p. 69. « Cette suffisance, cette paix qui affleurent dans le spectacle du monde, dès qu'on comprend que celui-ci n'est rien d'autre, au-delà des déchiffrements que tente d'y apporter le langage, que la simultanéité, la contiguïté, la continuité – l'unité – de ses parties », *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, p. 240.

³² Stéphane BARSACQ, « Au soleil de Plotin », in Michèle FINCK et Patrick WERLY (textes réunis par), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, *op. cit.*, p. 151.

³³ « La terre », in *Poèmes*, p. 283.

suffit là-bas, qui, par lumière, / Se délie de soi-même »³⁴ ; « [q]ue l'absence, le mot / Ne soient qu'un, à jamais, / Dans la chose simple »³⁵.

Par-delà la fragmentation qu'induit la « structure d'horizon », son travail rédactionnel révèle une quête d'unité des contraires, de façon à neutraliser les différences conceptuelles du langage ordinaire. C'est ce qu'exprime la litanie des « oui » du recueil *Dans le leurre du seuil*, en tant qu'énonciation qui rassemble de façon performative la multiplicité du réel : « [o]ui, par ces jours / Où errait le tonnerre, dès avant l'aube. / Par mes chemins dans les herbes mouillées / Qu'avait courbées la nuit sous ses roues de pierre. [...] / Oui, par les deux colonnes de bois / Abandonnées, / [...] Oui, par le sac de plâtre : ouvert, durci, / Grain de l'impossédable, qui illumine »³⁶. C'est également ce que signifie l'importance thématique du feu pour Gérard Gasarian :

De même que la flamme dénoue les différences en réduisant tout à une même cendre, la parole rassemble dans la même unité des mots renvoyant à des réalités d'ordres différents : ordres du mythe [...] ; de la mémoire [...] ; de la métaphore et du symbole [...] ; du quotidien le plus concret ou trivial [...].³⁷

La poétique de Bonnefoy rejoint de cette façon la tradition chinoise, laquelle vise une union avec l'unité du monde en échappant au processus de « différenciation » inhérent au langage et qui le sépare du *Tao*, en tant que l'énonciataire « se voit entraîné dans un jeu infini d'affirmation et de négation [...] qui l'éloigne dès l'abord de l'équivalence fondamentale qui constitue la réalité de la vie »³⁸. Cette proximité avec la pensée extrême-orientale est corroborée par le motif poétique de la neige – s'il est vrai qu'il participe entre autres au *topos* contemporain d'une Asie neigeuse³⁹ – en ce que cette matière tend à effacer la multiplicité des choses sous son épaisseur uniforme. Ce motif se fait par ailleurs significativement métaphore de la structure du langage :

Nous sommes, quand il neige, déjà plus près du langage car cet éparpillement qui est une unité aussi, [...] cela ressemble tout de même beaucoup à l'écriture poétique dans laquelle les mots perdent une part de leur opacité parce qu'entre eux, dans l'interstice que la forme poétique sait apporter aux dépens de la syntaxe ordinaire, quelque chose comme une unité de tout, une lumière de l'Unité, peut apparaître.⁴⁰

L'évocation de la neige transfère par isomorphisme ses propriétés à l'écriture : subsumer chaque élément – flocon ou mot – en un tout homogène – neige ou parole. À un niveau plus large, cela implique le dépassement des frontières génériques entre les différents discours de l'auteur – poésie, récits poétiques, essais, traductions et éditions – pour aboutir à l'élaboration d'une « écriture unique »⁴¹, transgénérique.

D'avantage qu'à un questionnement d'ordre formel, la poétique de l'« indéfait » renvoie à la possibilité d'expérimenter l'au-delà du donné sensible superficiel – la discontinuité de la réalité – pour éprouver le fond

³⁴ « Le dialogue d'Angoisse et de Désir. III », *ibid.*, p. 243.

³⁵ « Que ce monde demeure ! III », in *Les planches courbes*, p. 27.

³⁶ « L'épars, l'indivisible », in *Poèmes*, pp. 320-321.

³⁷ Gérard GASARIAN, *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*, *op. cit.*, p. 115.

³⁸ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, *op. cit.*, p. 228. Voir également « Préface. Du haïku », p. XVI.

³⁹ Cf. *supra*, p. 275.

⁴⁰ Citation d'Yves Bonnefoy reprise dans Daniel LANÇON, « La grande neige poétique d'Yves Bonnefoy », in *Nu(e)*, n°11 : *Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 101. « La terre japonaise a dû être nativement la proposition que les mots et les relations entre les mots sont en soi une substance, aussi tangible et même plus riche d'être que les existences qui s'y abritent », « Préface. Du haïku », p. XII.

⁴¹ Voir Dominique COMBE, « "Une écriture unique". Yves Bonnefoy ou la genèse des genres », in *Nu(e)*, n°11 : *Yves Bonnefoy, op. cit.*, pp. 165-177.

originnaire qui l'ordonne, de façon à vivre une connexion étroite entre soi et le réel. Elle initie à un rapport spirituel au monde, dès lors que, comme le souligne Albert Béguin, pour le mystique « le geste capital est la négation du multiple et l'affirmation de l'Un »⁴². Dans cet esprit, Jean Starobinski montre que le sacré chez Bonnefoy ne porte pas le nom de Dieu mais « a pour figure entrevue le monde réconcilié »⁴³ ; c'est-à-dire le dépassement de la sensation d'exil, liée à l'écart avec l'ici-maintenant. Or, d'un point de vue phénoménologique, comment comprendre la possibilité de l'« indéfait » chez Bonnefoy, d'un « monde réconcilié », en regard de l'opposition que pose Michel Henry entre « Monde » et « Vie » – soit entre un univers matériel indifférent au vivant et l'affectivité invisible qui établit un lien infrangible entre perception et subjectivité⁴⁴ ?

L'opposition entre jouissance du « lieu » et épreuve de l'« exil » (fondée sur le désir de l'*ailleurs*), ainsi que celle entre présent et horizons du passé et du futur⁴⁵, peut bénéficier d'un supplément de sens à partir de la duplicité de l'apparaître qu'analyse Henry : le fait que l'expérience renvoie à la fois à la perception des qualités noématiques – les déterminations extérieures du réel – et à l'épreuve d'être un Soi affecté intérieurement par son pouvoir de sentir. En ce sens, la réduction des coordonnées du sacré à la « chair » du sujet dans les poèmes invite à concevoir le dépassement de l'hétérogénéité entre affectivité et monde :

[...] les qualités sensibles des corps, les couleurs étalées à leur surface, « noématiques », et, de la même façon, leurs qualités sonores, tactiles [...], toutes ces qualités attribuées aux corps ne sont que la projection en eux de sensations et d'impressions qui n'existent jamais ailleurs qu'au lieu où elles se sentent et s'éprouvent elles-mêmes, données à elles-mêmes dans l'auto-donation pathétique de la vie.⁴⁶

Le mouvement d'intériorisation des textes, par la mise en avant de la « matière-émotion » des mots, signifie l'impossibilité de séparer les tonalités *pathétiques* du réel de la *praxis* subjective des pouvoirs perceptifs. L'extérieur est donné par le potentiel d'affectation de soi de la Vie. Cette conjonction entre poésie et réflexion phénoménologique est corroborée par l'analyse de Rolf Kühn :

Que l'esthétique veille attentivement à cette première éclosion du monde [...] et que la phénoménologie partage une telle attention, se trouve bien établi, puisque pour l'une comme pour l'autre il existe la même fascination pour l'apparaître à partir de lui seul [...].⁴⁷

À partir de ces éléments se dessine un renversement de la perspective théologique, au sens où la figure de Dieu n'est plus séparée du monde des hommes – agissant par le biais de la Révélation – mais coprésente à la relation intime entre l'intériorité et le monde. À la suite d'Arnaud Buchs, on observe « une stricte immanence qui finit par épouser les dimensions du sujet » : « aucun monde véritablement “extérieur” ou “objectal”, mais un sujet

⁴² Albert BÉGUIN, *Poésie de la présence. De Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel*, Neuchâtel, La Baconnière, 1957, collection « Cahiers du Rhône », p. 22.

⁴³ Jean STAROBINSKI, « La prose du voyage », *art. cit.*, p. 8.

⁴⁴ Voir à ce sujet également l'analyse de Jérôme Thélot dans son article : « L'essence de l'homme selon Yves Bonnefoy », *art. cit.*

⁴⁵ Cf. *supra*, pp. 312-316 et p. 324.

⁴⁶ « C'est la raison pour laquelle ces qualités possèdent ce caractère si mal compris d'être "sensibles", c'est-à-dire en fin de compte affectives : parce que la matière n'est pas celle des corps matériels qui en réalité ne sentent rien et n'ont jamais rien senti mais, précisément, la matière phénoménologique pure de la vie, cette chair affective dont elles ne sont que des modalités », Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁷ Rolf KÜHN, « La Nature esthétique, ou l'Unité originnaire de la Vie et du Monde. La cohérence et le défi du projet phénoménologique de Michel Henry », *art. cit.*, pp. 228-229.

aux dimensions illimitées »⁴⁸. Cela éclaire l'idée selon laquelle, pour le scripteur, le « sens » et Dieu ne sont pas morts, mais à naître par le *faire* humain, en particulier poétique :

Le mot « Dieu », en quelque sorte, est pour Bonnefoy en retard sur l'idée de Dieu. Il faut chercher Dieu hors du nom de Dieu : dans la lumière [...], dans un vase [...], dans la nuée [...]. Le « simple » est l'avenir de l'idée de Dieu, rendue à l'ici du monde.⁴⁹

On peut voir à cet égard converger la sensibilité de Bonnefoy avec la perspective extrême-orientale d'une relationnalité essentielle entre visible et invisible, actuel et inactuel. Car dans la pensée chinoise, « [n]on seulement tous les termes y sont accouplés, ont chacun leur partenaire, mais c'est de leur interdépendance que chacun tient sa consistance », de sorte que l'un ne peut être pensé sans l'autre, voire que l'un est déjà l'autre : « il est implicitement présent en lui, sur un mode latent, et y renvoie nécessairement »⁵⁰.

2) Expérience de l'être

L'épreuve de l'« indéfait », c'est-à-dire de la plénitude de la réalité, implique la possibilité de percevoir celle-ci dans son originelle pureté et, de cette façon, l'« être » de chaque chose : « sens / Se déjoindre dans l'énigme du temps / L'être de la présence et de la promesse »⁵¹ ; « [o]n croirait qu'il y a de l'être, tant la lumière / Peut diminuer sans cesser d'être vive »⁵². Pour reprendre l'analyse de Yoshio Abe à propos de la réappropriation que fait Yves Bonnefoy de la vision plotinienne du beau, comme relation des fragments au Tout :

S'il y a transcendance, dans cette conception du beau, ce n'est pas de façon telle que la substance de chaque chose réelle s'anéantirait dans son dépassement vers l'Un [...], mais bien en ce sens que chaque objet ou être individuel, par le fait de *participer* directement à l'Un, s'assure une présence plénière en tant que de l'être.⁵³

Également, l'indétermination référentielle des éléments dans les textes exprime poétiquement le rassemblement de l'Un, selon l'acte de recueillir « l'absolu dans la forme *simple* et le rayonnement dans la *pièce* »⁵⁴.

Bien que l'écrivain refuse le clivage qu'induit la métaphysique, il se révèle cependant un « poète “métaphysicien” », en ce qu'il est davantage porté à « viser la sublimité d'entités majuscules (l'Un, l'Être, la Présence, la Terre) qu'à “redécrire” ces contingences qui font l'ordinaire de la finitude »⁵⁵ :

Il y a bien chez lui un réel souci kierkegaardien de l'existence et de sa contingence, mais celle-ci est davantage traitée à travers des emblèmes qu'à travers des circonstances. Le contingent comme tel, en son caractère anecdotique, factuel, circonstanciel, est la plupart du temps évacué de l'énoncé.⁵⁶

⁴⁸ Arnaud BUCHS, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme. La réalité à l'épreuve du langage et de l'image*, op. cit., p. 191.

⁴⁹ Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, op. cit., p. 169. Ces propos sont corroborés par l'analyse de Patrick Née, pour qui l'écriture aménage la possibilité d'un Dieu « “à naître” » en tant que « nom donné au désir de la transcendance » ; soit « l'existence de sa possibilité de naissance au sein du langage », Patrick NÉE, « Lecture d'une athéologie négative », art. cit., pp. 86-87.

⁵⁰ François JULLIEN, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, op. cit., p. 510.

⁵¹ « La voix encore », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 28.

⁵² « La nuit d'été. III », *ibid.*, p. 95.

⁵³ Yoshio ABE, « La tentation de l'intelligible », art. cit., p. 75.

⁵⁴ *L'Improbable et autres essais*, p. 69.

⁵⁵ Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 166.

En particulier, l'« être » correspond à la manifestation de l'absolu au sein de l'expérience ordinaire : il renvoie à la dimension qui « à la fois dépasse » les objets et qui « pourtant habite en eux »⁵⁷. Selon les termes de l'auteur, dès lors que la poésie « n'hésite pas à le chercher au fond même du gouffre de son néant, de sa mort », l'être se révèle « intact, immortel, étincelant de lumière dans un règne au-delà du temps »⁵⁸.

Pour autant, il s'agit de ne pas confondre l'« être » avec l'« essence », d'ordre platonicien, d'autant que Bonnefoy affirme : « [j]e voudrais que la poésie soit d'abord une incessante bataille [...] où l'être et l'essence [...] se combattraient durement »⁵⁹. Pour Livane Pinet-Thélot, sa tâche consiste à « ressaisir la vie là où tout s'attache à la dénier. [...] le poète doit se faire l'artisan qui sculpte ce que le moi ne peut jamais véritablement intégrer »⁶⁰. Aussi l'« être » désigne-t-il ici une dimension profonde du réel, et renvoie non à une vision dualiste – au sens d'une séparation entre deux ordres de réalité – mais à la dualité constitutive de l'expérience que décrit Michel Henry. En un sens, cette notion réactualise la dichotomie « monde »/« Vie » du philosophe. Comme l'explique Jérôme Thélot :

La vérité du travail poétique tient à sa capacité d'approfondir la différence originaire entre monde et vie, d'habiter cette dissociation fondamentale [...] ; [...] non pas de surmonter ni de sublimer ce qui sépare, mais, l'aggravant au contraire, et l'éprouvant sans céder, d'en faire du sens à partager, du sens pour autrui.⁶¹

Cela implique que l'épreuve de l'« être » dépend de la sensibilité du sujet, puisqu'elle est de l'ordre de l'intuition et nécessite une initiation engageant un effort⁶². Par corollaire, elle constitue une « urgence » pour l'écrivain, car elle « a pour sol l'avenir qui nous appelle à sa tâche »⁶³. C'est pourquoi la dimension spirituelle des poèmes s'identifie à une prise de position éthique. Selon les termes de Bonnefoy, le travail « sérieux » de poésie est « moins l'accession heureuse à quelque lumière que son désenlisement sans fin ni répit des sables et des cryptes de la fascination du non-être »⁶⁴ ; fascination qui peut générer des actes inhumains, à l'image des atrocités commises durant la Seconde Guerre mondiale. Selon la formule de Patrick Née :

Pour Yves Bonnefoy [...], il y a bien nécessité de faire le saut de l'être contre la fascination du néant : mais il s'agit de l'être conquis dans l'existence, de l'être immanent que je suis dans la solidarité de l'horizon humain qu'aménage ce qu'il appellera bientôt « parole ».⁶⁵

À cet égard, le poète se révèle proche des enjeux concernant l'expérience de la personne d'autrui, au-delà du seul donné objectif, que met en avant Michel Henry ; soit ce qui ne la réduit pas à une figure organique désinvestie de

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ Georges POULET, « Un idéalisme renversé », *art. cit.*, p. 64.

⁵⁸ *L'Improbable et autres essais*, p. 132.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁰ Livane PINET-THÉLOT, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger*, *op. cit.*, p. 96.

⁶¹ Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, *op. cit.*, p. 95.

⁶² Ce rapport à l'expérience intuitive du monde rappelle dans une certaine mesure l'enseignement des *budo*, dès lors qu'ils tendent à développer la sensibilité de façon à pouvoir pressentir tout danger potentiel, plutôt que de réagir à des *stimuli* concrets. Voir les recherches développées par Léo Tamaki et les grands adeptes contemporains : Akiro Hino, Yoshinori Kono et Tetsuzan Kuroda.

⁶³ *Liens et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, p. 31.

⁶⁴ Yves BONNEFOY, « Le carrefour dans l'image », in Arnaud BUCHS, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme. La réalité à l'épreuve du langage et de l'image*, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁵ Patrick NÉE, « Lecture d'une athéologie négative », *art. cit.*, p. 87.

ce qui fait la vitalité d'une « chair », propre au mystère du vivant : « [l]oin d'être inerte, insensible [...], le corps d'autrui, en dépit de son objectivité, s'offre à moi comme un corps vivant »⁶⁶.

Cette perspective engagée fonde, en particulier, une proximité de valeurs entre l'œuvre poétique et la pratique des arts martiaux. Gérard Gasarian montre que l'acte scripturaire de Bonnefoy s'assimile à une épreuve héroïque, sur le modèle de la quête chevaleresque du Graal, qui consiste à libérer symboliquement l'épée prise dans la pierre : « [l]a pierre, dans "l'ordalie" du poète, ce sont les mots, ce "verbe" à la grisaille duquel il lui faut arracher "l'être" qui y est retenu prisonnier »⁶⁷. On peut alors repérer un isomorphisme entre l'acte énonciatif du scripteur et celui de saisir « l'arme enclose dans la pierre »⁶⁸ : « [t]elle cette épée du Graal qui n'arrache rien d'autre qu'elle-même à la pierre où elle est enclose, la parole poétique s'avère l'objet même de la quête dont elle est censée être l'instrument »⁶⁹.

En regard de ces éléments, l'entreprise de Bonnefoy se range parmi les œuvres de poésie française dans lesquelles la quête du sacré s'apparente au recueillement de l'*être*, au sens heideggérien du terme :

Depuis le détournement des dieux, le divin n'a plus de nom ni de visage ; Dieu n'est plus cet étant suprême en qui résidait pour l'onto-théologie le principe de la toute-présence et de l'omniscience : il est devenu, comme l'Être, l'Inapprochable et l'Inconnu.⁷⁰

Pour l'écrivain en effet, l'« être » a pour substance poétique « quelques grandes catégories » vouées à formuler le rapport de l'homme à sa condition incarnée, « c'est-à-dire des signifiés, certes transitoires, mais à chaque instant absolus. Mots d'un sacré, mots qui nous accueillent sur une terre »⁷¹. Cette correspondance entre l'« être » et le langage verbal opère à double sens, puisqu'alors la « présence » se conçoit comme une forme de langage mystérieux désignant une réalité plus pleine :

Point de présence des objets pour le sujet sans ce signe qu'ils lui adressent. Ils ne se contentent pas d'exister, leur office est encore de *désigner*. C'est qu'ils sont porteurs d'un message, [...] que leur présence propre atteste l'existence d'une autre présence, dont rien qu'en s'offrant au regard ils garantissent l'authenticité [...].⁷²

Sur le plan stylistique, privilégier la nomination d'archétypes – l'arbre, la pierre, la rive, l'oiseau, etc. –, renvoie moins à l'inscription d'essences généralisantes qu'au développement d'une écriture de la « fadeur », à l'instar de la tradition poétique orientale. Cette catégorie esthétique clef de la culture chinoise exprime la limpidité et renvoie à la capacité de détachement de la conscience à l'égard du monde : « la positivité de la *fadeur* se révèle comme la manifestation apparemment neutre d'une potentialité dont toutes les virtualités sont d'autant plus infinies qu'elles ne se manifestent pas explicitement »⁷³. Au-delà de l'ouverture des possibles textuels, cela débouche sur l'inépuisable des sensations générées par la lecture, au sens où les signes se « vident » d'eux-

⁶⁶ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., p. 219.

⁶⁷ Gérard GASARIAN, *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*, op. cit., p. 70.

⁶⁸ « Je ne sais pas si je suis vainqueur. Mais j'ai saisi / D'un grand cœur l'arme enclose dans la pierre. / J'ai parlé dans la nuit de l'arme, j'ai risqué / Le sens et au-delà du sens le monde froid », « L'ordalie. II », in *Poèmes*, p. 138.

⁶⁹ Gérard GASARIAN, *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*, op. cit., p. 70.

⁷⁰ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 42.

⁷¹ *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, p. 31.

⁷² Georges POULET, « Un idéalisme renversé », art. cit., p. 65.

⁷³ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit., p. 108.

mêmes, « s'absentent »⁷⁴, pour se faire indices d'un événement dont ils ne sont que le support : « [c]onsens-tu de n'aimer que le fer d'une eau grise »⁷⁵ – la neutralité colorimétrique du gris exprimant ici l'exigence d'une neutralité poétique. On peut également citer : « [c]e fut un bel été, fade, brisant et sombre / Tu aimas la douceur de la pluie en été / Et tu aimas la mort qui dominait l'été »⁷⁶ ; « c'était toujours / La même odeur terreuse et fade de novembre / Quand je foulais le noir jardin des morts »⁷⁷. L'écriture s'inscrit par extension sous la catégorie de l'accueil, puisqu'elle invite le lecteur à combler lui-même les « vides » sémantiques du texte.

Yves Bonnefoy rejoint de ce point de vue l'exigence des poètes chinois qui ne cherchent pas à « se représenter visuellement telle scène ou telle expérience, mais plutôt à transcender leur individualité pour s'ouvrir à l'ampleur infinie du monde »⁷⁸. Ainsi que l'explique François Jullien :

[...] nous voici invités à remonter à la source « inépuisable » de ce qui constamment se déploie sans jamais se laisser réduire en une manifestation concrète, sans jamais se laisser complètement appréhender par les sens – mais transcende toute actualisation particulière et demeure riche de virtualité.⁷⁹

La qualité de limpidité des signes et l'indétermination des éléments amènent le sujet de réception à retrouver ce qui transcende leurs déterminations objectives purement factuelles et les ouvre sur l'absolu : le fond *pathétique* de la Vie. Fondée sur le « négatif »⁸⁰, l'œuvre élabore ainsi une voie apophasique, au sens où non pas Dieu mais le divin – la part sacrée du réel – est approché progressivement « par un itinéraire de reconduction vers sa présence, qui se refuse toujours à toute saisie définitive »⁸¹.

3) Participer au Tout

En regard des catégories de Jean-Jacques Wunenburger, l'expérience de l'« être » chez Yves Bonnefoy développe un « sacré de respect » par opposition au « sacré de transgression »⁸². Elle concerne ainsi l'accès à une forme de savoir-être, de sagesse, en ce sens que cette sensibilité détermine, pour une part, l'accomplissement de l'intériorité de la personne. C'est ce qu'invite à considérer le témoignage de Michael Edwards à propos de son amitié avec l'écrivain :

⁷⁴ François JULLIEN, *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine* [1991], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, op. cit., p. 81. « [...] la *fadeur* du *Dao* est le signe provocant d'une richesse et d'une abondance qui sont d'autant plus inépuisables qu'elles ne se manifestent pas comme telles, [...] mais restent *contenues* », François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit., p. 128.

⁷⁵ « Menaces du témoin. V », in *Poèmes*, p. 121.

⁷⁶ « Le bel été », *ibid.*, p. 127.

⁷⁷ « L'ordalie. I », *ibid.*, p. 137.

⁷⁸ François JULLIEN, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, op. cit., p. 294.

⁷⁹ François JULLIEN, *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, op. cit., p. 27.

⁸⁰ Voir « Entretien avec Fabio Scotto », *loc. cit.*, p. 54.

⁸¹ Jean-Jacques WUNENBURGER, *Le sacré*, op. cit., p. 80. Cette approche s'oppose à la théologie de type kataphatique, dans laquelle « le divin peut être totalement présentifié dans une expérience unique de rupture avec le monde », *idem*.

⁸² « [...] sacré de transgression et sacré de respect constituent moins des visions contradictoires que deux pôles de la sacralité en général, le pôle de l'excès et le pôle de la profondeur », *idem*.

J'avais déjà découvert en Yves Bonnefoy une curiosité [...], profonde, qui cherche, en allant au fond de la signification *pour la vie* de chaque objet, de chaque être rencontré, non pas à accumuler des savoirs, mais à bâtir, à l'aide de vastes connaissances, une sagesse.⁸³

C'est en ce sens que la poésie peut cesser, selon le désir de l'auteur théoricien, « d'être l'épanchement d'illusions et de songes » pour « apporter une eau vivante “à ceux qui tout de même désirent boire” »⁸⁴.

Dès lors qu'à l'encontre des traditions religieuses fondées sur une Loi dictée par une figure démiurgique, l'œuvre valorise l'idée d'un principe inintentionnel, elle invite à dépasser l'opposition manichéenne entre Bien et Mal. Chaque acte participe au Tout de la réalité, et débouche sur le dépassement du jugement moral. Comme le pose le Maître *zen* Suzuki, que le poète a lu, la responsabilité morale apparaît comme « une sorte de construction artificielle de l'intellect »⁸⁵. Chaque événement devient l'expression d'une nécessité propre à un rééquilibrage permanent des forces qui sous-tendent la réalité. Du point de vue des taoïstes, cela se comprend comme le réajustement permanent des forces positives *yang* avec celles négatives *yin* :

[...] le mal n'est pas inscrit à titre de principe diabolique en nous puisque le *yin* a pour vocation de coopérer avec le *yang*, dans le cadre de notre conduite aussi bien que pour l'engendrement du réel. Dès lors aussi, cette part *yin* de nous-même [*sic*], celle du pathologique et des passions, n'est-elle pas à détruire [...] mais à soumettre, à discipliner.⁸⁶

Dans cette perspective émerge une potentialité de contradiction avec l'inquiétude d'Yves Bonnefoy à l'égard du « Mal »⁸⁷, puisqu'il appartient à une génération marquée par la question de l'inhumanité à la suite des conflits mondiaux, laquelle relance ce problème métaphysique en le détachant de son socle religieux⁸⁸. Si l'écrivain rejoint les sagesse de l'Asie en ce qu'elles invitent à coïncider avec « l'injonction de la nature en soi »⁸⁹ hors de toute visée d'un modèle moral transcendant, il prône cependant l'engagement envers ce qui est juste et qualifie une performativité éthique de l'acte. Selon ses propres mots, « [l]'être n'est pas, sauf par notre vouloir qu'il y ait de l'être »⁹⁰. L'œuvre est moins le lieu où s'opposent des aspirations contradictoires – un pôle mystique, qui vise la fusion avec le Tout, et un pôle faisant droit à l'engagement pour des valeurs humanistes – qu'elle ne se situe au croisement de multiples influences. Aussi l'intuition d'une archi-unité n'implique-t-elle nulle indifférence ni relativisme hérité de la déconstruction postmoderne des valeurs ; et le sacré dans les poèmes s'avère moins

⁸³ Michael EDWARDS, « Les lieux de l'amitié », in François LALLIER (sous la direction de), *Avec Yves Bonnefoy. De la poésie*, op. cit., p. 16.

⁸⁴ John NAUGHTON, « L'indomptable espoir », art. cit., pp. 154-155.

⁸⁵ « Le voleur peut-il vraiment être tenu pour responsable de ses actes ? Cet individu peut-il être considéré isolément comme celui qui doit subir toutes les conséquences de ses habitudes anti-sociales ? », Daisetz Teitaro SUZUKI, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, op. cit., p. 75.

⁸⁶ François JULLIEN, *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi king*, in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, op. cit., p. 1195.

⁸⁷ Cf. *supra*, pp. 297-298.

⁸⁸ « En définitive, la question des représentations du Mal invite ainsi à observer la permanence d'un élan spirituel au cœur des démarches littéraires modernes, fussent-elles “athées” [...]. Se pencher sur la diversité des figures du Mal permet de percevoir l'enjeu spirituel de cette problématique dans l'imaginaire moderne amené à trouver des formes adéquates de son renouveau, que ce soit par la réactualisation de figures traditionnelles ou par l'expérimentation de structures signifiantes novatrices », Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Introduction », in Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Metka ZUPANČIĆ (sous la direction de), *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, Orléans (Ontario)-Paris, Les Éditions David et l'Harmattan, 1998, p. 21.

⁸⁹ François JULLIEN, *Fonder la morale. Dialogue de Mencius avec un philosophe des Lumières* [1995], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, op. cit., p. 1463. Ainsi, la morale correspond à une disposition intérieure qui « ne souffre plus aucune distance de soi à soi » de façon à être mobilisée spontanément, *idem*.

⁹⁰ *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, p. 31. « L'être reposera sur cette volonté qui naît de la poésie qu'il y ait de l'être », Yves BONNEFOY, « La poésie et le savoir : quelques remarques avec James Lawler », in Daniel LANÇON et Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs. Actes du colloque de Cerisy*, Paris, Hermann, 2007, p. 596.

« une propriété inscrite dans les éléments » qu'une manière personnelle « de se rapporter au monde, de lui conférer une valeur sacrée »⁹¹.

Plus concrètement, l'intuition de l'Un pour Bonnefoy implique une posture morale qui correspond au fait de s'harmoniser à l'ordre du monde. Comme l'analyse Enza Palamara, les textes dessinent l'horizon d'une « paix » possible fondée sur l'accord avec la nature :

Dans cette œuvre, la terre est un être vivant. Elle est la Présence même, tantôt Isis grave, tantôt souriante, déroulant sous le regard attentif le Livre de ce qui est. [...] Le message qui se trouve enfermé dans ce Livre est le plus précieux qui soit, puisqu'il peut nous permettre de donner un sens à notre existence et, partant, de trouver le plus grand des biens : la paix.⁹²

C'est ce que donnent à lire les vers : « [é]toiles transhumantes ; et le berger / Voûté sur le bonheur terrestre ; et tant de paix / Comme ce cri d'insecte, irrégulier, / Qu'un dieu pauvre façonne »⁹³. La contemplation de la nature développe ainsi un *ethos* à distance du seul souci égocentrique pour s'intégrer au mouvement du réel. L'importance accordée au rythme des saisons et à la vie végétale s'inscrit dans le régime « synthétique » des imaginaires durandiens, d'ordre fusionnel : « je marche dans le spasme des saisons »⁹⁴ ; « tout un fleuve qui rassure par ses méandres / Cette terre saisie fertilisée. / [...] Cette respiration d'absence qui soulève / Les masses d'un labour d'automne inachevé »⁹⁵ ; « la pluie d'été / Soudaine, brève. / [...] Nos bouches s'enivraient / De l'odeur de l'herbe. / Terre, / L'étoffe de la pluie se plaquait sur toi »⁹⁶. En particulier, cette recherche d'un rapport ajusté au monde renvoie, de façon non nécessairement voulue, aux préceptes de la tradition *shintô* :

Pour le Shintô, la vie est un devenir constant, mais ce devenir est l'expression d'un ordre harmonieux et universel de la nature qui, au-delà des phénomènes et des dualismes apparents, tend à son unité [...]. Le bien est le résultat de cette unité ou harmonie, le mal est rupture et déséquilibre de cette harmonie.⁹⁷

On saisit sur ce plan en quoi l'axiologie développée par Bonnefoy se révèle similaire à celle du fondateur de l'Aïkido, Maître Ueshiba, marqué par son adhésion au *shintô*. Ce rapprochement est renforcé par ailleurs par le fait que les poèmes maintiennent l'indistinction entre les figures du poète et du guerrier dans leur lutte spirituelle : « cette flamme, c'est une paix, et qu'elle embrasse, / Avec infiniment d'émotion, de joie, / Un qui lutte dans ce désordre, à gauche, à droite, / Contre trop d'assaillants, et va mourir »⁹⁸. En particulier, l'harmonie prônée par cette religion se traduit en Aïkido par le principe d'« *awase* », qui signifie la capacité de s'adapter aux mouvements de l'adversaire, de façon à le contrôler sans provoquer de réaction⁹⁹.

⁹¹ Jean-Jacques WUNENBURGER, *Le sacré*, op. cit., p. 92.

⁹² Enza PALAMARA, « La paix qu'enseigne la terre », in *Nu(e)*, n°11 : Yves Bonnefoy, op. cit., p. 79.

⁹³ « Le livre, pour vieillir », in *Poèmes*, p. 239.

⁹⁴ « II », in *Le Cœur-espace*, p. 19.

⁹⁵ « Le dialogue d'Angoisse et de Désir. I », in *Poèmes*, p. 241.

⁹⁶ « La pluie d'été. I », in *Les planches courbes*, p. 15.

⁹⁷ Michel RANDOM, *Les arts martiaux. Ou l'esprit des budô*, op. cit., p. 23.

⁹⁸ « La longue chaîne de l'ancre. II », in *L'heure présente*, p. 30.

⁹⁹ Voir Léo TAMAKI, « Interview Léo Tamaki. AikidoJournal 2012 », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-interview-leo-tamaki-aikidojournal-2012-122218338.html>, consulté le 25 novembre 2014. Cela éclaire le discours du fondateur qui fait de l'Aïkido une voie pour se connecter à une dimension supérieure de la réalité et une pratique de purification (*misogi*) ; voir John STEVENS, *Les secrets de l'Aïkido. Les enseignements cachés et les vérités universelles transmises par le fondateur Morihei Ueshiba*, op. cit. ; Michel RANDOM, *Les arts martiaux. Ou l'esprit des budô*, op. cit.

À l'image de la tradition orientale, les valeurs des textes procèdent moins d'un « commandement transcendant » ou « des contraintes et des exigences, à fonction purement utilitaire, qui découlent de la vie en société », que de l'aptitude de la conscience à « continuer à progresser dans son cours, en ne cessant de se répandre et de donner vie »¹⁰⁰. Par conséquent, on retrouve le principe d'une élévation spontanée de la personne au contact de l'émotion poétique tel que le développe Confucius :

[...] dans la perspective confucéenne, [...] l'émotion tend d'elle-même à transmettre [...] l'incitation dont elle est née et qui la relie intimement à l'ordre transcendant – *cosmologico-moral* – qu'incarne le cours du Monde, et elle est portée naturellement à exercer sur autrui, à l'infini de sa réception, une stimulation bénéfique.¹⁰¹

Plus encore, à l'instar de la tradition orientale, Bonnefoy associe étroitement valeurs morales et esthétiques, comme il l'évoque à propos du Quattrocento qu'il associe à une « épreuve qui ressortit non du souci esthétique mais d'un plus essentiel que l'on peut dire une éthique, une pensée non plus du beau mais du bien »¹⁰². Son entreprise s'identifie ainsi à un projet *esthétique*, c'est-à-dire l'indissociabilité d'un projet poétique et éthique : tant que l'écriture s'inscrit dans la perspective d'une participation au Tout et non dans la seule visée de l'œuvre à achever, elle représente un acte moral en ce qu'elle vise l'enrichissement de soi et des lecteurs.

II Épreuve de la mortalité

S'il est vrai que l'œuvre d'Yves Bonnefoy offre en partage le mystère de la Vie – soit l'Un reliant l'intériorité au monde –, quelle place faut-il accorder à la conscience aigüe de la condition mortelle de l'être dans les poèmes ? À cet égard se dessine potentiellement une contradiction avec la perspective de Michel Henry, au sens où l'épreuve de la mortalité est le lieu d'un paradoxe, en opposition avec celle de la Vie en soi :

Ce scandale tient précisément au fait qu'au plan de sa génération dans l'auto-éprouver de la vie l'individu ne peut manquer de se vivre comme donné à lui-même dans la puissance radicale de la vie, dans la puissance de son adhésion à elle-même.¹⁰³

L'importance thématique de la mort, couplée à l'inscription de l'horizon qui renvoie symboliquement à « la menace d'une ultime impossibilité, d'une mort définitive »¹⁰⁴, induit, à la suite de l'analyse de Patrick Baudry, une « pensée de la mort » par opposition à une « réflexion sur la fin » ; soit la mise en avant d'un « impouvoir »

¹⁰⁰ François JULLIEN, *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi king*, op. cit., p. 1179.

¹⁰¹ François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, op. cit., p. 102.

¹⁰² « Postface », in *L'Arrière-pays*, p. 173. Cela fait écho à l'évolution historique des arts martiaux japonais, des *bujutsu* – arts guerriers élaborés pour assurer une efficacité purement pragmatique – en *budo* – dans lesquels la recherche d'efficacité se trouve intégrée et dépassée dans la recherche d'une formation morale de l'individu.

¹⁰³ Raphaël GÉLY, « Souffrance et attention à la vie : éléments pour une phénoménologie radicale du soin », in *Bulletin d'analyse phénoménologique*, volume 5, 2009, <http://pupups.ulg.ac.be/bap.htm>, consulté le 12 juillet 2012, p. 11. Dans cette perspective, il ne suffit pas d'être conscient de la finitude pour qu'advienne, sur le plan de l'affectivité, l'épreuve de la mortalité.

¹⁰⁴ « Cette utopie constitutive du désir et du mouvement que représente la ligne d'horizon du paysage ne saurait être séparée de l'impossibilité qui constitue l'horizon dernier de l'existence humaine, à savoir la *mort* », Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 70. Cf. *supra*, p. 278 et p. 326.

fondamental qui figure la mort « comme de l'ordre de l'indécidable » et fait du corps le « support de la personne »¹⁰⁵. L'œuvre s'oppose à l'oubli de la mort dans la dépense de l'énergie vitale et, à l'instar des arts martiaux, au processus contemporain de « pacification »¹⁰⁶ qui tient l'existence sociale à distance de la violence et de la mort. Ainsi, le choix d'établir une réalité mortelle signifie une forme de vérité poétique, laquelle renvoie au fait que, comme l'énonce Michel Henry, « [A]out pouvoir se heurte en lui-même à ce sur quoi et contre quoi il ne peut rien, à un non-pouvoir absolu. Tout pouvoir porte le stigmate d'une impuissance radicale »¹⁰⁷.

Il s'agit de concevoir que c'est précisément par l'épreuve de la mortalité que s'ouvre, chez Bonnefoy, l'expérience de l'absolu. Car l'impouvoir fondamental qui détermine la condition individuelle a pour corollaire l'hyperpuissance de la Vie, au sens où « [l]e pouvoir le plus élémentaire, le geste le plus précaire, repose dans l'Archi-pouvoir »¹⁰⁸. Toute finitude se révèle éminemment « tissée d'infini, mêlée à lui, inséparable de lui, tenant de lui tout ce qu'elle est, a été et sera »¹⁰⁹. Dans cet esprit, Jérôme Thélot pose que « [l]e préalable moniste d'Yves Bonnefoy s'énonce comme suit : la "poésie" est la ressaisie temporalisée par une conscience finie de l'être-fini comme Un »¹¹⁰. Le poète se trouve en ce sens à l'intersection à la fois des sagesses extrême-orientales et de la phénoménologie de la Vie, pour lesquelles la malignité s'enracine dans la méconnaissance du lien radical entre soi et la Vie¹¹¹ – ce qui consiste à se percevoir imaginativement comme un être tout-puissant qui naturalise l'origine de ses pouvoirs, et à attribuer au monde extérieur le tout de la réalité¹¹².

1) « Intrigue nocturne »¹¹³ de l'existence

La prégnance de la mort dans les textes à la fois revivifie le lien qui unit chaque personne à la Vie¹¹⁴ et met en lumière le caractère énigmatique de l'existence, au sens où celle-ci prend appui sur le néant qui la cerne. Significativement, l'intensification de l'être-au-monde est exprimée dans les premiers recueils par le motif du sang répandu : « [j] te faudra franchir la mort pour que tu vives, / La plus pure présence est un sang répandu »¹¹⁵ ; « [j]'ai apporté de la lumière, j'ai cherché, / Partout régnait le sang »¹¹⁶. Pour John Jackson :

¹⁰⁵ Patrick BAUDRY, « Approche sociologique de la violence », in *Cahiers internationaux de sociologie*, volume LXXXIV : *Violence, domination, ordre totalitaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 14. Par opposition, la « réflexion sur la fin [...] imagine un pouvoir sur la mort, une maîtrise de la fin » ainsi qu'un « corps individuel réduit à sa dimension organique », *idem*.

¹⁰⁶ « Sans confondre abusivement les démocraties d'aujourd'hui avec les formes de dictatures connues, on peut comprendre la gestion de la violence (au lieu de sa ritualisation) comme le biais d'un nouveau totalitarisme agissant par la fabrication discrète d'un mode de vie pacifié, dont le contrôle n'apparaît plus comme tel », *ibid.*, p. 9.

¹⁰⁷ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, *op. cit.*, p. 248.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 254.

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ Jérôme THÉLOT, « L'essence de l'homme selon Yves Bonnefoy », *art. cit.*, p. 287.

¹¹¹ Voir Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, *op. cit.* Selon le bouddhisme, « péché veut dire ignorance [...] ignorance quant à la signification de l'individu ou la fin dernière du moi », Daisetz Teitaro SUZUKI, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, *op. cit.*, p. 81.

¹¹² Cela éclaire la méfiance du poète à l'égard de l'image, s'il est vrai qu'à travers l'absolutisation du monde s'enracine l'idolâtrie ; c'est-à-dire le « culte des puissances » niant la Vie, Antoine VIDALIN, « La genèse du mal dans l'éthique de la Vie », in Grégori JEAN, Jean LECLERCQ et Nicolas MONSEU (éditeurs), *La vie et les vivants. (Re-)lire Michel Henry*, *op. cit.*, p. 632. Cf. *supra*, pp. 285-288.

¹¹³ L'expression est empruntée à Raphaël Gély dans son article : « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », in Benoît KANABUS et Julien MARÉCHAL (sous la direction de), *Dire la croyance religieuse. Langage, religion et société*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012, collection « Anthropologie et philosophie sociale », pp. 85-117.

¹¹⁴ « [...] l'homme écrit : "Indispensable mort." Ainsi sur la faille du temps marche-t-il, éclairé par sa blessure » (« V », in *Poèmes*, p. 37) ; « la mort, / [...] Montre le mur qu'éclaire le couchant, / [...] Pour offrir, ô bonheur ici, dans l'heure brève, / Les fruits, les voix, les reflets, les rumeurs, / Le vin léger dans rien que la lumière » (« Dedham, vu de Langham. II », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 69).

¹¹⁵ « Sans titre », in *Poèmes*, p. 74.

¹¹⁶ « Sans titre », *ibid.*, p. 76.

Ce sang répandu a une double vertu : coulant encore, il dit la vie, mais il ne la dit qu'au moment où, par son écoulement, cette vie ouvre à la mort. Cette simultanéité fonde la présence, par quoi nous avons à comprendre l'union [...] entre une conscience et un monde qui ne se donne à elle que dans le moment où elle y rencontre la mort.¹¹⁷

Cette relation étroite entre la vie et la mort fait écho à la perspective taoïste d'un équilibre qui concerne les forces opposées et complémentaires du *jin* et du *yang* : « [o]ui, par la mort, / Oui, par la vie sans fin »¹¹⁸ ; « [l]a vie s'achèvera, / La vie demeure »¹¹⁹. Mais, plus profondément, elle renvoie à une dramaturgie invisible où les forces vitales et mortifères s'affrontent l'une contre l'autre. La possibilité de l'existence, en regard du néant qui détermine la condition finie de l'individu, invite à penser selon l'expression de Bonnefoy une volonté originaire « qu'il y ait de l'être »¹²⁰. En ce sens, son intuition de l'Un incite à penser l'adhésion originaire de la Vie à elle-même, à son propre pouvoir de s'affecter en chaque être :

[...] le seul fait qu'il y ait des individus vivants suppose un pouvoir d'éprouver qui prend parti pour lui-même, un amour de soi du pâtre, cet amour de soi du pâtre étant la condition immanente, le milieu même de tout éprouver, de toute impression effective ou possible.¹²¹

S'il n'y a de Vie possible qu'en vertu d'un pouvoir d'éprouver qui consent à s'auto-affecter, on est conduit à admettre que, loin d'aller de soi, l'existence dépend d'une intrigue fondée sur un « débat interne au pâtre »¹²², dans lequel se trouvent mises en jeu les tonalités émotionnelles fondamentales de l'être-au-monde :

Il y a ainsi au cœur du vécu [...] une souffrance d'éprouver qui ne cesse de se transformer en joie d'éprouver, en adhésion à soi, ce débat affectif étant comme tel constitutif de la possibilité même du pâtre. [...] L'adhésion originaire du pouvoir de s'éprouver de la vie est une adhésion à se subir, à souffrir de soi, mais d'une souffrance qui, au niveau originaire, provient de la joie d'adhérer à soi et se transforme aussitôt en joie.¹²³

Il apparaît dès lors un apparemment signifiant entre le procès d'adhésion de la Vie à elle-même, d'ordre métaphysique, et l'intrigue de chaque personne qui a en retour à adhérer à sa condition incarnée, à répondre à la venue en elle de son pouvoir de sentir, afin de vivre son existence aussi pleinement que possible¹²⁴. C'est ce qu'évoque le poème en prose « Rouler plus loin » : « rouler puisque mystérieusement le moteur ne cessait pas de le consentir, avancer à tout prix, ne pas cesser d'avancer pendant ces grands remuements qui [...] se faisaient aussi dans le ciel »¹²⁵. Dans l'un et l'autre cas se joue l'impossibilité constitutive du pouvoir d'éprouver de prendre distance par rapport à lui-même. Cela implique que le rapport de chaque individu à sa propre existence,

¹¹⁷ John E. JACKSON, *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne. T.S. Eliot – Paul Celan – Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 255.

¹¹⁸ « L'épars, l'indivisible », in *Poèmes*, p. 330.

¹¹⁹ « Sans titre », in *Les planches courbes*, p. 41.

¹²⁰ *Lienx et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, loc. cit., p. 31.

¹²¹ « À chaque fois que Henry écrit que la vie, en l'extrême coïncidence affective de son pâtre de soi, se veut, se désire, s'aime, etc., il s'agit bien d'un désir de soi immanent à l'événement du pâtre, d'un désir qui constitue la vie subjective en tant que telle », Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », art. cit., p. 92.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*, pp. 90-91.

¹²⁴ « Mais si je suis donné moi-même dans l'adhésion originaire de la vie à elle-même, le soi radicalement singulier que je suis ne peut en ce sens être un véritable soi que s'il est en mesure d'adhérer lui-même au pâtre radical de sa propre vie », Raphaël GÉLY, « Souffrance et attention à la vie : éléments pour une phénoménologie radicale du soin », art. cit., p. 12. Cf. les analyses développées à la fin de la deuxième partie, pp. 245-249.

¹²⁵ « Rouler plus loin », in *Les planches courbes*, p. 124.

susceptible d'accroître ou d'affaiblir son adhésion, participe à un niveau plus vaste à l'intrigue même de la Vie. Le sacré chez Bonnefoy s'avère alors lié à une violence fondamentale ; de la même façon que pour René Girard « [l]e sacré, c'est tout ce qui maîtrise l'homme d'autant plus sûrement que l'homme se croit plus capable de le maîtriser »¹²⁶. S'il concerne secondairement les catastrophes qui menacent les populations, il est surtout identifiable à « la violence posée comme extérieure à l'homme et confondue, désormais, à toutes les autres forces qui pèsent sur l'homme du dehors »¹²⁷ ; et que l'on peut associer à l'affectabilité de la « chair ». Car celle-ci fait de l'individu un être à vif, pour qui l'un des enjeux essentiels est de transformer la violence de cette force en jouissance. C'est ce que traduisent symboliquement les vers : « la couleur qui brasse la nuée / Prend parfois par hasard dans ses mains de sable / Leur désir le plus nu, leur guerre, leur regret / Le plus cruel, pour en faire l'immense / Château illuminé d'une autre rive »¹²⁸.

Yves Bonnefoy se révèle également conscient du débat propre à chaque personne à l'égard de son existence, ainsi qu'il invite à le considérer la citation de Shakespeare en exergue à *Dans le leurre du seuil*. L'ambivalence d'un « monde rédimé » et d'un « monde détruit »¹²⁹ évoque de façon cryptée le rapport de l'individu à sa condition entre adhésion et non-consentement :

[...] les noces du moi et de la terre, décrites dans la section précédente, demandent à être intégrées, pour leur authentification, à une pensée qui n'oublie pas la possibilité de leur destruction. Qui n'oublie pas que le « world ransom'd » peut toujours être aussi « world destroyed ».¹³⁰

De même, Jérôme Thélot met en avant que le savoir lié au corps que met au jour les poèmes, soit la conscience intime de la finitude en tant que conscience de soi dont le poème est le mémorial, et qui se distingue de la connaissance théorique, abstraite, débouche sur deux attitudes possibles pour le sujet :

[...] ou bien il *reconnaît* son propre savoir et le *veut* (si bien qu'il *se* reconnaît comme ce savoir qu'il est, il *se* veut, il veut l'être de son vouloir), ou bien, au contraire, déniait sa finitude il *méconnaît* son être, et ce déni supporte tantôt l'idéalisme [...], tantôt l'idéologie et ses violences [...].¹³¹

Si, à cet égard, la pensée de Bonnefoy rencontre la question du Mal et de la liberté¹³², pour autant l'œuvre ne débouche sur aucune condamnation et demeure dans la suspension de tout jugement définitif pour tenter simplement d'éclairer les racines du Mal par lequel l'histoire s'est trouvée meurtrie.

À partir de ces éléments, l'entreprise du poète se comprend, pour une part essentielle, comme la tentative d'influencer l'« intrigue nocturne » des individus du côté du consentement renouvelé à « pâtir ». Il se dessine un lien étroit entre l'épreuve intérieure de la mortalité et l'adhésion renouvelée à cette condition

¹²⁶ René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, op. cit., p. 52.

¹²⁷ *Idem*.

¹²⁸ « La barque aux deux sommeils. III », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 101.

¹²⁹ « They look'd as they had heard of a world ransom'd, or one destroyed », in *Poèmes*, p. 251.

¹³⁰ John E. JACKSON, *Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 88.

¹³¹ Jérôme THÉLOT, « L'essence de l'homme selon Yves Bonnefoy », art. cit., p. 282. C'est également l'objet de la démonstration de Livane Pinet-Thélot qui montre que, dans l'œuvre, aimer la mort est le lieu d'une ambivalence, partagée entre un sens positif qui est celui de « consentir à la finitude » et un sens négatif qui correspond au fait de « subir la fascination des signes du néant », Livane PINET-THÉLOT, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger*, op. cit., p. 50.

¹³² « Il est possible à l'homme de dénier la finitude – par les concepts –, d'être infidèle à son essence [...] ; cela lui est possible comme à Socrate refoulant sa mort par la fiction des Idées, comme au Nazisme détruisant par l'idéologie le monde et les personnes », *ibid.*, pp. 282-283.

vulnérable, au sens où associer chaque trajet individuel à une intrigue plus vaste confère un supplément de sens : « [m]ais si je meurs il mourra, lui l'éternel, / Il ne faut pas que je meure. / Si je me décompose dans la lumière il se décomposera »¹³³. Comme l'énonce Michael Edwards, « Bonnefoy semble s'intéresser surtout au fait que la perspective, disons, mortelle sur la vie rend la vie même plus intense »¹³⁴.

L'œuvre partage ainsi avec les *budo* l'opposition aux imaginaires mécanistes du corps, lesquels dissimulent par leur « lutte contre le corps » un refoulé qui est « la peur de la mort »¹³⁵. De même que dans l'enseignement martial, la présence de la mort dans les poèmes se révèle dotée d'une force vitalisante qui éveille la conscience à la profondeur *charnelle* du corps, le révèle à lui-même. Ainsi, l'*ethos* du sujet lyrique se révèle comparable à celui du pratiquant d'arts martiaux¹³⁶, en ce sens que la spécificité des *budo* est d'éduquer le corps de façon à réagir efficacement à une menace de manière contre-intuitive – c'est-à-dire à l'opposé des réflexes de fuite –, si bien que « [l]e paradoxe du Budo est que, pour bien vivre, il faut mourir. [...] Les techniques en sont à la fois l'expression et le moyen d'y parvenir »¹³⁷. À la mise en jeu sacrificielle de soi correspond, de façon essentielle, un « être-pour-la-vie »¹³⁸. L'épreuve de la mortalité conduit à une attitude semblable chez le poète français et chez le guerrier japonais, motivée par la conscience du néant. Comme le développe Michèle Finck :

Le poète se tient dans la mort, en veilleur [...]. Le choix de la « veille » s'inscrit ici directement contre le choix valéryen du « sommeil », que critique Bonnefoy dans *L'Improbable* [...]. [...] Il donne à lire la « veille » comme une métaphore de l'acte poétique : « La parole poétique (...) peut être, au moins, une veille » [...].¹³⁹

Cet état de veille fait en effet pendant, dans une certaine mesure, à la vigilance de l'adepte d'arts martiaux (*zanshin*), laquelle correspond moins à une tension permanente qu'à une disponibilité intérieure à toute éventualité – ce qui éclaire la sensibilité des *samourais* à la beauté fugace des choses, ainsi que l'atteste la tradition de rédiger des adieux en vers avant de mourir et le contenu même de ces vers¹⁴⁰.

De ce point de vue, la sensibilité du poète contemporain rejoint de façon asymptotique le rapport initiatique à la mort des *samourais*, de façon à partager un même horizon de valeur. D'une part, selon le *Hagakurê* – recueil de maximes qui codifient leur éthique –, « [p]our être un parfait Samourai, il faut se préparer à la mort matin et soir et même toute la journée. Quand un Samourai est constamment prêt à mourir, il a acquis la maîtrise de la Voie »¹⁴¹. C'est pourquoi l'enseignement martial place l'adepte en situation où il met en jeu sa propre existence, imaginativement, afin de développer l'intention nécessaire pour prendre un ascendant décisif sur son adversaire. D'autre part, les poèmes initient à un rapport à la mort similaire : « [e]n quête de la mort sur les

¹³³ « Désordre », in *L'heure présente*, p. 15.

¹³⁴ Michael EDWARDS, « Ce Dedham au loin », in *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n°890-891 : Yves Bonnefoy, *op. cit.*, pp. 148-149.

¹³⁵ « Corriger le corps, en faire une mécanique, l'associer à l'idée de la machine, c'est échapper à cette échéance, c'est gommer "l'insoutenable légèreté de l'être" », David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, *op. cit.*, p. 102.

¹³⁶ Interrogé à ce sujet, Yves Bonnefoy n'invalide pas la possibilité d'une proximité d'*ethos* : « [j]e ne sais si vos remarques ont du sens pour moi aussi mais je voudrais bien y réfléchir », mail personnel d'Yves Bonnefoy daté du 14 novembre 2012.

¹³⁷ Kenji TOKITSU, *Méthode des arts martiaux à mains nues*, *op. cit.*, p. 21.

¹³⁸ L'expression est empruntée à Jérôme Thélot dans son ouvrage : *Poétique d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 185.

¹³⁹ Michèle FINCK, Yves Bonnefoy. *Le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 41. « [...] main posée / Dans le miroir embué sur la fièvre / De celui qui veillait, ne sachant pas mourir ? », « La tâche d'espérance », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 103.

¹⁴⁰ Voir Bertrand PETIT (traduction) et Keiko YOKOYAMA (calligraphie), *L'adieu du samourai*, Paris, Éditions Alternatives, 2003, collection « Pollen » ; Gary Lee EBERSOLE, *Ritual Poetry and the Politics of Death in Early Japan* [1989], New Jersey, Presses universitaires de Princeton, 1992.

¹⁴¹ Jocho YAMAMOTO, *Hagakurê. Le livre secret des Samourais* [1984], traduit par M.F. DUVAUCHELLE, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2002, p. 9.

tambours exultants de tes gestes »¹⁴² ; « ils se persuadaient / Que mourir est simple, / Branche écartée pour l'or / De la figue mûre »¹⁴³ – la « figue mûre » se révélant une figure comparable au *topos* poétique de la fleur de cerisier (*sakura*) pour les *samourais* – ; « ce fonctionnaire avançant dans la mort avec sa femme. Du sourire en eux ne demeure [...] que cette résolution, cette fermeté, si sereines. Des Bodhisattvas de l'Extrême-Orient »¹⁴⁴. En outre, le motif du sang répandu dans l'œuvre s'ancre dans un univers chevaleresque à partir d'une constellation sémantique reliée à l'épée : « [i]l ne sent pas l'épée qui pénètre son cœur [...] / Le goût du sang battra de vagues son rivage »¹⁴⁵ ; « [t]oute la nuit l'épée a connu la blessure »¹⁴⁶ ; « [i]l y a qu'une épée était engagée / Dans la masse de pierre. / La garde était rouillée, l'antique fer / Avait rougi le flanc de la pierre grise / [...] Des mots étaient gravés dans le sang de la pierre »¹⁴⁷.

2) Paroles et gestes de foi

Il n'est toutefois pas suffisant d'être conscient de l'« intrigue nocturne » de la Vie, à laquelle chaque existence participe, pour pouvoir adhérer pleinement à sa condition. Raphaël Gély met en avant que consentir à la mortalité implique la sensation de partager le fait d'être un soi vivant fini avec d'autres personnes. S'il est vrai que l'individu est seul dans l'épreuve de ses limites et de sa finitude, pour autant :

[...] cette solitude radicale ne peut en même temps consentir intérieurement à elle-même que dans l'épreuve qu'elle fait de la partageabilité originaire des forces de la vie. C'est avec les autres que l'individu peut trouver la force de faire des derniers moments de sa vie une épreuve où il naît au désir de vivre sa vie, de l'inventer, et cela jusqu'aux plus extrêmes limites de son pâtre, là où la vie est profondément violentée [...].¹⁴⁸

Aussi est-on conduit à interroger la dimension pragmatique des poèmes de Bonnefoy. Au-delà de la confrontation à la mortalité, il s'agit de montrer leur vocation à « initier au dur métier de vivre »¹⁴⁹ en écho au projet « maintes fois exprimé par Bonnefoy [...] de “clarifier” quelques-uns des mots “qui aident à vivre” »¹⁵⁰. Le choix même de l'écriture poétique se révèle indicatif du fait que non seulement le rapport de l'individu à sa condition mais aussi les actes de langage se trouvent susceptibles d'accroître ou d'affaiblir l'adhésion à la Vie.

Comme le développe Jean Burgos, la création littéraire s'avère irréductible à la seule conception d'un message. Un texte est également un « tissu de forces qui se croisent et s'échangent »¹⁵¹, dont l'efficacité dépend de ce que son contenu se trouve prolongé par l'imaginaire du lecteur :

¹⁴² « Théâtre. III », in *Poèmes*, p. 47.

¹⁴³ « Les rainettes le soir. II », in *Les planches courbes*, p. 12.

¹⁴⁴ « L'Égypte, 2 », in *Le Grand Espace*, p. 27. On peut noter significativement que les *samourais* constituent une caste de fonctionnaires au service de seigneurs de guerre (*daimyo*).

¹⁴⁵ « Rive d'une autre mort », in *Poèmes*, p. 123.

¹⁴⁶ « Toute la nuit », *ibid.*, p. 147.

¹⁴⁷ « Le ravin », *ibid.*, p. 161.

¹⁴⁸ Raphaël GÉLY, « Souffrance et attention à la vie : éléments pour une phénoménologie radicale du soin », *art. cit.*, pp. 22-23.

¹⁴⁹ Arnaud BUCHS, « L'image surréaliste : entre langage et réalité », *art. cit.*, p. 50.

¹⁵⁰ Jean STAROBINSKI, « La poésie entre deux mondes », *art. cit.*, p. 21.

¹⁵¹ Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, *op. cit.*, pp. 69-70.

Si le texte poétique [...] est toujours un commencement, c'est que sa lecture, justement, est l'acte par lequel les forces qui ont déterminé l'organisation de son écriture et assuré son développement progressif vont se trouver non pas seulement réactualisées mais régénérées et prolongées dans leurs potentialités.¹⁵²

Ces lignes de forces correspondent à des tendances organiques profondes, vitales, qui expriment des façons de lutter contre les angoisses liées à la finitude. En particulier, les poèmes de Bonnefoy se révèlent fondés sur une structuration dynamique de « progrès », qui se caractérise par le principe de ne pas séparer, « dans ses visées optimistes, les cheminements dans l'espace et les jalonnements du temps »¹⁵³. Stylistiquement, cela se traduit par une trajectoire qui va d'une certaine violence vers la luminosité, d'un langage en heurts vers la simplification, soit le passage d'une « diction où l'accent du consentement succède à celui de la lutte, tandis que s'espace, jusque dans la syntaxe, le réseau des contraintes formelles »¹⁵⁴. Au-delà du fait que, pour le poète, « il n'y a tout de même d'écriture que subie »¹⁵⁵ – ce qui désigne l'impuissance à l'égard de l'épreuve de soi, quand bien même les formes pour déployer l'intériorité sont choisies –, il fait de la création littéraire une voie qui invite à répondre pleinement au désir d'être de la Vie, de façon à honorer le don d'existence. C'est ce que révèle la litanie des « oui, je consens » à la fin du volume *Poèmes* : « [o]ui, moi les pierres du soir, illuminées / Je consens. / Oui, moi la flaque / Plus vaste que le ciel, l'enfant / Qui en remue la boue, l'iris / Aux reflets sans repos, sans souvenirs, / De l'eau, moi, je consens [...] / Moi la nuée / Je consens. Moi l'étoile du soir / Je consens »¹⁵⁶.

Pour autant, l'œuvre ne vise pas à vaincre l'angoisse de mort par la mise au point d'une « écriture de ruse » ; c'est-à-dire à tromper l'épreuve de la vulnérabilité pour instaurer la sensation d'une toute-puissance¹⁵⁷. Dans le prolongement des propos de John Jackson qui associe la litanie des « oui » à un « [v]éritable *Credo* poétique [...] ». Chant d'une religion profondément terrestre, où les objets les plus simples sont devenus les instruments du culte quotidien »¹⁵⁸, elle s'assimile à une quête pour réinventer efficacement des paroles de foi. C'est ce qu'invite à considérer la posture volontariste de l'écrivain, pour qui il n'y a d'être que par notre vouloir :

Et quant à l'architecture berninienne, elle acheva soudain de me dire que *l'être du lieu*, notre tout, se forge à partir du rien, grâce à un acte de foi, qui est comme un rêve que l'on a tant vécu, et si simplement, qu'il en est comme incarné...¹⁵⁹

En outre, l'investissement du langage du poète détourne celui de la croyance religieuse : « [j]e n'ai fait que vouloir des mots qu'ils mettent leur foi dans le silence »¹⁶⁰ ; « [a]ie foi, le sens / Peut croître dans tes mots, terre sauvée / Comme la transparence dans la grappe »¹⁶¹. L'acte de foi se révèle ici consubstantiel à l'énonciation poétique et

¹⁵² *Ibid.*, p. 124.

¹⁵³ « Vont ici se rencontrer tous les schèmes de parcours, de retour, de progrès, de relation, de recension, de germination, de fructification, de périodicité, d'alternance, d'affrontement et de dépassement », *ibid.*, p. 128. Cf. les analyses des catégories spatiales et temporelles du chapitre précédent.

¹⁵⁴ Jean STAROBINSKI, « La poésie entre deux mondes », *art. cit.*, p. 24.

¹⁵⁵ Commentaire d'Yves Bonnefoy ajouté à l'ouvrage de Jérôme Thélot : *Poétique d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 256.

¹⁵⁶ « La terre », in *Poèmes*, pp. 295-296. Le poète inverse ici les formules du culte marial, qui associe Marie à « l'étoile du matin ».

¹⁵⁷ À l'opposé des valeurs d'Yves Bonnefoy, la dialectique qui sous-tend cette attitude « gouverne un régime de l'Imaginaire où la ruse avec le temps, de progrès en progrès, réalise si bien l'éternité dans le devenir que sur la page, un jour, l'homme se réveille dieu », Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 169.

¹⁵⁸ John E. JACKSON, *Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 90.

¹⁵⁹ *L'Arrière-pays*, p. 154.

¹⁶⁰ *L'Improbable et autres essais*, p. 123.

¹⁶¹ « Les nuées », in *Poèmes*, p. 303.

exprime un rapport au monde spécifique, davantage qu'un pari concernant les possibilités de la langue de « rapporter ce qui est sans commune mesure avec elle », c'est-à-dire « un improbable espoir de “retenir” ce qu'elle ne peut pourtant pas “saisir” »¹⁶².

Il s'agit moins, pour Yves Bonnefoy, de s'approprier une forme de croyance religieuse – ce qui réduirait l'énigme de chaque destin à un plan téléologique –, que d'habiter pleinement l'intrigue inhérente à la condition humaine. Michel Henry affirme significativement que la vie est « sans pourquoi », puisque son auto-révélation constitue « son *auto-justification* »¹⁶³. L'initiation à la finitude dans l'œuvre poétique se révèle ainsi non tant une préparation à mourir – que l'on peut identifier imaginativement à un passage vers l'au-delà – que la confrontation à la perte de la Vie, objet réel de l'angoisse selon Boris Cyrulnik :

Mourir, c'est anticiper un néant, ce n'est pas souffrir après la vie. [...] C'est un au-delà, voilà tout, difficile à imaginer mais que l'on peut remplir avec des images ou des signes.

Perdre la vie, c'est différent. C'est [...] perdre son histoire comme si elle n'avait jamais eu lieu, c'est disqualifier les bonheurs, les rêves et les souffrances qu'on avait acceptés pour vivre un peu quand même.¹⁶⁴

Dans cette perspective, les poèmes énoncent non une façon de justifier la Vie, mais une espérance en elle : « que la lumière / Ne soit pas cette griffe qui déchire / Toute forme, toute espérance, mais une joie / Dans les coupes mêmes noircies du jour de fête »¹⁶⁵ ; « [c]ontinuer de montrer le bien qu'il y aurait dans cet accord, dans ce simple. Continuer d'espérer, vaille que vaille »¹⁶⁶. La perspective d'une intrigue inhérente à chaque parcours individuel renverse les inquiétudes existentielles : ce qui menace les forces vives du sujet devient moins la mort que la puissance d'affectation de soi de la Vie. La foi concerne alors, dans les textes, essentiellement une façon d'habiter la vulnérabilité d'être au monde afin d'y trouver un accroissement de puissance et, ainsi, une joie. De ce point de vue, l'auteur trouve, pour transcender cette fragilité, une voie différente de celle qu'envisage Michel Henry et qui consiste à exprimer la « surabondance de la vie »¹⁶⁷.

Dès lors qu'affronter sa condition mortelle passe par la constitution d'une communauté d'affectivités, les poèmes se font paroles de foi moins dans la perspective d'une auto-persuasion que dans celle d'un lien à tisser afin de surmonter l'angoisse de finitude : « [l]e jour au fond du jour sauvera-t-il / Le peu de mots que nous fûmes ensemble ? / Pour moi, j'ai tant aimé ces jours confiants, je veille / Sur quelques mots éteints dans l'âtre de nos cœurs »¹⁶⁸. Ainsi, l'épreuve de la mortalité détermine la force d'engagement de la personne dans ses actes de paroles. Sans la reconnaissance du caractère vulnérable de l'existence, toute expression de foi en la Vie risque de perdre sa performativité, comme simple représentation sans véritable pouvoir d'affectation. C'est pourquoi, selon l'analyse de Serge Canadas, la mort est appelée dans l'œuvre « pour le salut d'une culture menacée

¹⁶² Gérard GASARIAN, *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*, op. cit., p. 27.

¹⁶³ « Si la vie est sans “pour-quoi”, si elle ne demande à rien ni à personne, [...] à aucune science, le pourquoi de sa vie, c'est parce que, s'éprouvant elle-même, ce n'est pas seulement ni d'abord ce qu'elle éprouve quand elle s'éprouve elle-même, mais *le fait même de s'éprouver soi-même, le bonheur de cette épreuve qui est sa jouissance de soi* », Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., p. 320.

¹⁶⁴ Boris CYRULNIK, *De chair et d'âme*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 218.

¹⁶⁵ « Dedham, vu de Langham. I », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 66.

¹⁶⁶ « Entretien. Yves Bonnefoy : “La poésie, c'est ce qui reprend à la religion son bien” ».

¹⁶⁷ Pour le philosophe, les œuvres ont principalement pour motivation « la “charge”, le “trop” qui dispose intérieurement la subjectivité vivante comme une force prête à se prodiguer et contrainte, sous la charge, de le faire », Michel HENRY, *La barbarie*, op. cit., p. 143.

¹⁶⁸ « Une pierre », in *Poèmes*, p. 234.

d'insignifiance »¹⁶⁹. Ce qui se dessine est l'apparemment profond et mystérieux entre le parti-pris de la Vie pour elle-même et la parole de foi de la personne, au sens où, pour Michel Henry, toute croyance se fait « croyance de la vie en elle-même et, à la limite, lui est identique »¹⁷⁰.

Cette parole de foi issue de l'acceptation active de la mortalité converge avec la dimension spirituelle des *budo*, en tant que l'on peut y repérer un imaginaire similaire de la corporalité. En effet, la logique inhérente aux imaginaires, d'un point de vue épistémologique, invite à envisager des configurations comparables au-delà des frontières entre les différentes formes d'expression :

Si poésie est toute création qui apporte avec elle un supplément d'être à connaître et à vivre, la poétique de l'Imaginaire devrait permettre de pénétrer dans d'autres domaines que l'on croyait interdits, dans d'autres langages que l'on croyait privés...¹⁷¹

L'enseignement martial confronte le sujet à l'inquiétude de « perdre la vie », selon l'expression de Boris Cyrulnik, afin, paradoxalement, de déployer pleinement son adhésion à son existence. Aussi peut-on considérer que chaque technique exprime, en un sens aussi originaire que pour les textes de Bonnefoy, autant d'*actes de foi*¹⁷². Selon Patrick Baudry, la pratique d'une technique, par laquelle se répète une expérience primordiale, favorise « l'appréciation d'une vie à laquelle on participe. Il ne suffit pas d'être en vie et de déplacer son corps. Il faut "en être de la vie", participer de son mouvement et de son dynamisme »¹⁷³.

Sur le plan relationnel, le parallèle entre la réception programmée de l'art poétique d'Yves Bonnefoy et la pratique martiale repose sur le cadre initiatique ritualisé qui les définit respectivement, et qui est fondé chez l'un et l'autre sur la confrontation au risque de soi, dans le but d'interroger le sujet de réception à l'égard de son rapport à l'existence. L'œuvre de l'écrivain français se fait à cet égard espace « ludique », au sens développé par Michel Picard, à l'image de l'enseignement contemporain des arts martiaux, dès lors que les *budo* n'ont plus vocation à former ni à la guerre ni à de véritables duels :

L'amour aussi, c'est dangereux. Et la vie, en général. C'est bien pourquoi le jeu existe, *traitant le danger à doses homéopathiques*. [...] Et dans tout jeu on peut être battu. Et c'est grave aussi, compte tenu de tout ce qu'on peut y investir. Mais en même temps, bien sûr, c'est pour rire. [...] *le risque fait partie du jeu et lui est indispensable*.¹⁷⁴

Si pour le *budoka* cela se traduit par une scénographie où son intégrité est mise en jeu pour générer des affects proches de la réalité du combat, dans le contexte littéraire cela repose sur la mise en question de l'identité du lecteur, « son unité même, si difficilement bricolée », par le fait de pousser « aussi loin que possible, parfois jusqu'à une légère nausée, l'expérience ludique des limites, et de l'altérité »¹⁷⁵ – la mort constituant chez Bonnefoy un moyen poétique privilégié d'expérimenter une perte troublante de repères.

¹⁶⁹ Serge CANADAS, « Une scène capitale », in *Nu(e)*, n°11 : Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 185.

¹⁷⁰ Michel HENRY, *Phénoménologie de la vie*, tome IV : *Sur l'éthique et la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, collection « Épiméthée », p. 24.

¹⁷¹ Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 406.

¹⁷² Régis Debray met en avant que les guerriers ont « plus que d'autres le sens du sacré », parce qu'« on ne peut pas se promener aux lisières de la mort sans regarder plus haut que soi », Régis DEBRAY, *Le moment fraternité*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷³ Patrick BAUDRY, « La ritualité dans les arts martiaux », *art. cit.*, p. 157.

¹⁷⁴ Michel PICARD, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 159.

3) Ouverture à la compassion

Si l'on s'accorde sur le fait que traverser l'épreuve de la mortalité dans le but de l'accepter suppose un lien fort avec autrui, les poèmes initient en retour à éprouver une compassion profonde, au sens étymologique d'un « *pâtir avec* ». Joseph Franck souligne à cet égard l'influence de Chestov sur la sensibilité d'Yves Bonnefoy, en ce qu'elle a motivé l'intégration d'un « désir d'aller vers l'autre », en tant que « seul espoir permettant de dépasser la tragédie de la finitude et de la mortalité »¹⁷⁶. Patrick Née montre également dans l'œuvre un rapport d'élucidation réciproque entre mobilisation de la compassion et conscientisation de la finitude :

[...] ce que l'être compassionné reconnaît en son prochain, ce n'est pas charitablement l'image d'un Dieu mis en croix ou, d'une manière laïcisée, la douleur qui favorise à défaut de plus sanctifier – mais c'est leur finitude partagée [...] qui donc, différence essentielle, n'a pas seulement vocation à se déployer dans le registre négatif de la souffrance et du malheur, mais tout aussi bien [...] dans celui de « *la joie imparfaite de la terre* ».¹⁷⁷

L'écrivain partage ici les préceptes qui sous-tendent la pensée extrême-orientale, car cela ne renvoie pas à une loi morale transcendante – à moins de réduire la compassion à un concept –, mais à une potentialité intérieure à « faire advenir de telle sorte qu'elle soit adressée »¹⁷⁸ naturellement, par la conscience d'une même condition partagée. Cela s'explique en vertu du fait que les conditions originaires de l'être-ensemble se trouvent dans la Vie elle-même. C'est parce que chaque vivant provient d'une même « *archi-chair* » que la Vie de l'autre, qu'il n'est possible ni de toucher ni de véritablement connaître, peut nous *apparaître* :

C'est en tant qu'ils sont des vivants dans une seule et même Vie, des Soi dans l'Ipséité d'un seul et même Soi qu'ils sont et peuvent être les uns avec les autres dans cet « être-avec » qui les précède toujours, qui est la Vie absolue en son Ipséité originaire.¹⁷⁹

Cela éclaire pour une part les paroles du poète, pour qui le passage de « la perception maudite à l'amour », comme façon de s'éveiller « à [sa] profonde saveur » grâce à la poésie, se fait « *prescience de l'invisible* »¹⁸⁰.

En particulier, le fait que la compassion soit motivée par la conscience de la mortalité invite à opérer le rapprochement avec l'initiation qui sous-tend l'Aïkido, car « [l']Aïkido de maître Ueshiba est un Budo d'amour et de compassion »¹⁸¹. On retrouve en effet des traits similaires entre le poète français et le Maître japonais ; en

¹⁷⁶ Joseph FRANK, « Le regard d'un ami », in *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n°890-891 : Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 22. Cela éclaire la dimension éminemment dialogique de l'œuvre, qui vise à préserver le caractère insaisissable de l'autre : « [l]a poésie de Bonnefoy [...] est l'aventure jamais abandonnée d'un alchimiste du verbe, d'un homme dont le plus haut souci est de provoquer la parole de l'autre, c'est-à-dire : de dévoiler l'autre », Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 115. Cf. *supra*, pp. 282-283.

¹⁷⁷ Patrick NÉE, « De la critique poétique selon Yves Bonnefoy », *art. cit.*, p. 116.

¹⁷⁸ Jean-Claude PINSON, « Bonnefoy à l'avant de soi », in Odile BOMBARDE et Jean-Paul AVICE (sous la direction de), Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁹ Michel HENRY, *Incarnation. Pour une philosophie de la chair*, *op. cit.*, p. 348.

¹⁸⁰ *L'Improbable et autres essais*, p. 250. « Enlevons Dieu comme objet de la foi, mettons *autrui* comme l'autre sujet, envisagé dans une relation [...] pour la *compassion* partagée dans l'existence : et nous aurons l'amour tel que l'entend [...] Yves Bonnefoy », Patrick NÉE, « Lecture d'une athéologie négative », *art. cit.*, p. 87.

¹⁸¹ « Osensei Morihei Ueshiba a transformé toutes les techniques destructrices des arts martiaux du passé en techniques de compassion. Des gestes qui nous permettent de nous unir à notre adversaire et de le contrôler sans le détruire », Léo TAMAKI, « Quelle est la caractéristique d'une technique d'Aïkido ? », in *Tsubaki journal*, <http://tsubakijournal.over-blog.com/article-6393120.html>, consulté le 20 août 2013. Cela s'inscrit aussi dans la continuité des valeurs morales du code du guerrier ; voir Inazō NITOBE, *Bushido. L'âme du Japon*

premier lieu l'expérience d'un amour inconditionnel pour autrui. Le récit de Bonnefoy à propos de son premier voyage en Italie rappelle les dire de Morihei Ueshiba à la suite de sa première expérience mystique¹⁸² :

Ma valise en main je me sentis secoué de larmes, larmes de joie, et huit jours durant je courus à tous les bouts de Florence avec un sentiment de bonheur, d'espérance, de renaissance, que je n'ai depuis éprouvé à neuf que bien rarement. Rien n'était chose dans ces jours-là, dans ce lieu, tout était être [...] des êtres vivants qui se pressaient autour de moi, me voulaient du bien, et je me reconnaissais, grâce à eux [...].¹⁸³

Tous deux évoquent également le dépassement du rapport conflictuel à l'égard de leurs adversaires, qu'ils soient symboliques ou réels. En écho aux propos d'Ueshiba pour qui « [l']esprit de l'Aïkidô est celui d'une attaque amoureuse et d'une réconciliation pacifique »¹⁸⁴, Bonnefoy affirme que « [l]a poésie a de l'amitié pour cette pensée conceptuelle qu'elle combat, qu'elle est née d'avoir à combattre »¹⁸⁵.

De façon profonde, l'œuvre de Bonnefoy et la pratique martiale, par leur confrontation respective au risque imaginaire de la mort, offrent de prendre conscience du caractère sacré de la Vie. D'un côté, selon les termes de l'écrivain, la poésie a pour but la reconnaissance d'autrui « comme cet infini, cette liberté auxquels nous substituons d'ordinaire la déduction, évidemment réductrice, de nos propres systèmes de valeur »¹⁸⁶. De l'autre, la pratique martiale initie le sujet tant à préserver son intégrité, potentiellement au détriment de celle de son agresseur – ce qui en fait moins des arts de défense contre autrui que des arts de protection de soi –, qu'à prendre conscience de l'affectivité d'autrui, dès lors que l'effectivité des techniques repose sur la propre sensibilité des personnes. C'est par le développement de l'attention la plus fine possible aux gestes et au corps de l'adversaire que l'Aïkido peut se faire une voie qui cherche une résolution de la violence sans céder à des moyens eux-mêmes violents. L'analyse qu'opère François Jullien de la sagesse orientale s'avère à cet égard intéressante :

[...] seul le sage, parce qu'il a complètement *déployé* sa conscience, peut complètement *employer* son « physique ». Il est seul à pouvoir véritablement « pratiquer » son corps [...] et par là, à porter tout son être à son plein régime. [...] Car bien loin d'être porté à se désintéresser du monde, à chercher à s'en désengager, le sage [...] est conduit à y triompher.¹⁸⁷

Cela posé, l'influence des imaginaires extrême-orientaux chez Yves Bonnefoy concerne davantage le fait que les sagesse asiatiques ne visent pas la condamnation du désir pulsionnel et préfèrent le canaliser pour développer l'intériorité¹⁸⁸. Dans la perspective axiologique du poète, la compassion se distingue de la « *caritas* »,

[1997], traduit de l'anglais par Emmanuel CHARLOT, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2005, collection « Éditions de l'Éveil ».

¹⁸² « À ce moment-là je fus illuminé : l'amour de Dieu est à la source du budo, l'amour qui porte à protéger tous les êtres. Des larmes de joie, intarissables ruisselèrent sur mes joues », citation de Morihei Ueshiba reprise dans André PROTIN, *Aïkido. Un art martial, une autre manière d'être* [1977], Saint-Jean de Braye, Éditions Dangles, 1999, collection « Horizons Spirituels », pp. 78-79. Voir également les témoignages recueillis dans : André NOCQUET, *Maître Morihei Ueshiba. Présence et message* [1987], Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2007 ; Richard Strozzi HECKLER, *Témoignages sur l'Aïkido*, traduit de l'anglais par Jean-Gabriel GRESLÉ, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 1997.

¹⁸³ Yves BONNEFOY, « La poésie transitive », in Odile BOMBARDE et Jean-Paul AVICE (sous la direction de), *Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 101.

¹⁸⁴ « Dans ce but, nous lions et unissons les adversaires avec le pouvoir ultime de l'amour », citation de Morihei Ueshiba reprise dans Michel RANDOM, *Les arts martiaux. Ou l'esprit des budô, op. cit.*, p. 210.

¹⁸⁵ « Ce n'est donc pas de l'antipathie pour le concept, ce que je demande à la poésie, je dirais plutôt que c'est de la *compassion* », Yves BONNEFOY, « Georges Poulet et la poésie », in Stéphanie CUDRÉ-MAUROUX et Olivier POT (sous la direction de), *Georges Poulet parmi nous*, Genève/Bern, Éditions Slatkine/Archives littéraires suisses, 2004, p. 110.

¹⁸⁶ « Poésie et philosophie », p. 7.

¹⁸⁷ François JULLIEN, *Fonder la morale. Dialogue de Mencius avec un philosophe des Lumières, op. cit.*, p. 1508.

¹⁸⁸ Voir François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle, op. cit.*

qu'il estime doloriste, afin de faire droit à l'énergie pulsionnelle du désir. Pour lui, la tâche de l'Occident imprégné des valeurs judéo-chrétiennes est d'opérer la fusion de l'*éros* et de l'*agapè*¹⁸⁹ ; soit l'alliance du désir charnel à l'amour spirituel. De la sorte, le désir du sujet peut « renoncer à sa part strictement narcissique pour se satisfaire moins lui-même qu'il n'honorera celui de l'autre [...] satisfaisant en lui une part alors altruiste »¹⁹⁰.

Par compassion, il s'agit dès lors d'entendre plus qu'une résonance à la souffrance d'autrui : une forme d'amour élevé. Selon l'expression de l'écrivain lui-même, « la compassion sait aimer la finitude là où on voudrait le plus en oublier les ravages, dans l'existence d'autrui »¹⁹¹. De ce point de vue, il s'avère en distance de la pensée extrême-orientale traditionnelle en ce qu'il demeure orienté par la sublimité de l'ouverture totale à l'autre – ce dont témoigne le passage à publication des textes comme don de soi¹⁹². Cette ouverture relève de la perspective judéo-chrétienne de « l'Amour [...] qui culmine dans l'amour de Dieu, dont il partage l'infinité, et se révèle comme [...] le sens de la vie », ce qui implique une âme se posant comme sujet ; alors que la conception orientale repose sur « l'économie d'une variation par alternance (purement fonctionnelle) dont le principe est l'équilibre »¹⁹³. En outre, pour Bonnefoy, ce qui justifie l'acte d'écrire est la possibilité de transcender la faute du langage par l'amour, en tant qu'il « triomphe de l'écriture »¹⁹⁴ :

[...] l'amour, c'est donc la puissance par en dessous, qui, dans ce monde second qu'est la scène des mots, reprend et poursuit l'acte créateur, cause la seconde naissance. Là où risquait de prévaloir à jamais la faute – car la dénomination est aussi cela, puisqu'elle abolit la présence – la réparation s'est produite, l'échange a recommencé [...] quand à l'instant d'avant c'était le sentiment du néant [...].¹⁹⁵

Cela permet de comprendre en particulier les enjeux axiologiques de la mise au point d'une « désécriture »¹⁹⁶. Comme l'analyse Jérôme Thélot, les « intervalles de l'écriture » issus du détachement des adjectifs, des « syntagmes brisés » et des « phrases discontinues », manifestent des « intervalles ontologiques entre toi et moi, ou entre le réel et moi »¹⁹⁷. L'art « brisé » du poète est à concevoir non seulement comme un travail de reproduction de l'épars du réel, mais plus profondément comme un « art ouvert », invitant au dialogue : « [l]a syllabe manquante de l'alexandrin boiteux, mais c'est à toi de la dire. La cheville malhabile dans le vers incertain, mais c'est à toi de la transformer »¹⁹⁸. Ainsi, si l'intuition de l'Un implique une recherche esthétique d'unité, celle-ci concerne, au-delà du rapport à la nature, l'acte de communion avec autrui. Selon l'expression de Livane Pinet-Thélot, il apparaît que l'entreprise bonnefoiyenne élabore une poétique fondée sur le critère à la fois esthétique et éthique de la « beauté-communion »¹⁹⁹ :

¹⁸⁹ Voir Yves BONNEFOY, *Rome, 1630 : l'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970. Voir également les analyses de Patrick Née dans ses travaux : Yves Bonnefoy, *op. cit.* ; « De la critique poétique selon Yves Bonnefoy », *art. cit.*

¹⁹⁰ Patrick NÉE, « De la critique poétique selon Yves Bonnefoy », *art. cit.*, p. 113.

¹⁹¹ *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, p. 250.

¹⁹² Voir Mireille CALLE-GRUBER, *Jacques Derrida, la distance généreuse*, Paris, La Différence, 2009.

¹⁹³ François JULLIEN, *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi king*, *op. cit.*, p. 1345. « Côté chinois, la préoccupation est celle de l'efficacité à l'œuvre et de la marche des choses [...]. Puisqu'il est simplement la "voie" par où procéder, le *tao* [...] n'est objet ni de contemplation ni d'amour », François JULLIEN, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, *op. cit.*, p. 437.

¹⁹⁴ *La Vérité de parole et autres essais*, p. 203.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 202-203.

¹⁹⁶ Cf. *supra*, pp. 288-292.

¹⁹⁷ Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ Voir Livane PINET-THÉLOT, « L'énigme du visible : la beauté », *art. cit.*

[...] Bonnefoy disqualifie la beauté esthétique au profit d'une beauté éthique, laquelle est la seule « véritable » pour autant qu'elle prenne forme dans une communion elle-même « véritable », c'est-à-dire fondée sur un rapport d'amour entre les êtres partageant une même réalité.²⁰⁰

Si, pour l'écrivain, la compassion souligne l'importance d'ancrer l'amour dans le corporel (« a compassion et se rapproche / Car ceux qui dorment là n'ont pas de visage, / Rien que ces deux flancs nus qui firent confiance / L'un à la joie de l'autre »²⁰¹), c'est-à-dire dans l'acceptation de la condition charnelle et finie de la personne, elle offre également de spiritualiser la rencontre physique. Par l'attention à autrui, le désir de l'homme peut « se faire pensée de l'Être, et à travers celle-ci désir de totalité, d'unité ; autrement dit un acte d'amour »²⁰². Ce qui signifie, à travers le désir de *toucher* l'autre dans sa « chair », expérimenter le mystère de son intériorité ; ainsi que l'effort de s'approcher d'un état d'union avec la part sacrée de la Vie en lui. Jean-Pierre Jossua démontre que l'*agapè* se révèle en effet liée à l'incarnation de Dieu « dans sa propre demeure » et fonde « le caractère sacré du visage du prochain »²⁰³. On est dès lors renvoyé à une « possibilité athée »²⁰⁴ du religieux :

[...] une possibilité de *relier* notre multiple au nom d'une utopie de l'Un, qui ne ressortisse nullement de la *pietas* (toujours liée à un principe d'autorité transcendante) et tout entière de la *compassio* (où c'est la relation entre les êtres qui fonde en principe la transcendance).²⁰⁵

Plus encore, s'il est vrai que le travail de l'écrivain permet d'éprouver une transcendance solidaire dans le rapport à autrui, cela signifie dépasser les frontières du soi pour fusionner avec l'Un²⁰⁶ – la Vie qui relie tous les êtres en une vaste communauté de vivants. Ainsi, l'ouverture à la compassion représente une voie qui peut aboutir, entre autres à l'instar des maîtres d'arts martiaux, à une connexion au divin ; car, dans les *budo* comme dans toutes les voies extrême-orientales de réalisation de l'être, la tension vers l'amélioration de soi peut hausser la qualité de l'adepte jusqu'à l'état de « Bouddha » :

Les hommes peuvent atteindre l'état de Bouddha, l'état divin [...] un homme peut, par ses efforts, parvenir à un état de perfection dans son existence. Chaque personne a la possibilité, en élevant sa valeur humaine, de changer la qualité de son être, d'atteindre une valeur qui se confond avec une forme d'absolu.²⁰⁷

On retrouve une même potentialité de trajectoire spirituelle dans l'œuvre de Bonnefoy, s'il est vrai que par l'acceptation de sa condition, le sujet « à la fois tend au divin qu'il porte en puissance », sans bien sûr « s'aliéner au fantasme d'y demeurer »²⁰⁸.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 117.

²⁰¹ « La barque aux deux sommeils. I », in *Ce qui fut sans lumière*, p. 98.

²⁰² « Ut pictura poesis », pp. 20-21.

²⁰³ Jean-Pierre JOSSUA, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, op. cit., p. 36.

²⁰⁴ Patrick NÉE, « Savoir lire, mais pour lever les yeux du livre », art. cit., pp. 89-90.

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ Cela fait écho à l'enseignement du bouddhisme, dans lequel « l'individualité est une fiction, car nous ne pouvons en fixer les limites, nous ne pouvons lui assigner d'étendue ni de frontières ; [...] il semble plus exact de dire que les individus n'existent pas, qu'ils sont simplement autant de points de repère », Daisetz Teitaro SUZUKI, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, op. cit., pp. 74-75.

²⁰⁷ Kenji TOKITSU, *Budô. Le ki et le sens du combat*, op. cit., pp. 25-26. Morihei Ueshiba est lui-même considéré par certains maîtres comme le *kami* de l'Aïkido ; voir l'entrevue de Richard Strozzi Heckler avec Kisshômaru Ueshiba dans son ouvrage *Témoignages sur l'Aïkido*, op. cit.

²⁰⁸ Patrick NÉE, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 157.

III Vie et langage : vers une poétique sacrée

Pour Michel Henry, « [d]’accès à la vie, il n’en est aucun qui prenne son départ hors de la vie, dans le “hors de soi”, qui doive à ce hors de soi de pouvoir se diriger vers elle et de la rencontrer »²⁰⁹ ; en particulier aucun accès possible par le biais du langage. Pour le phénoménologue en effet, le langage répète l’indigence qui définit l’apparaître du monde, « incapable de porter à l’existence une réalité quelconque » : de la même façon, le langage « se rapporte à un référent extérieur à lui dont il ne peut fonder la réalité »²¹⁰. Aussi l’entreprise d’Yves Bonnefoy se fonde-t-elle sur le paradoxe de l’indicibilité, en tant que l’expression littéraire s’oppose à l’expérience intime de l’Un. Comme le formule Paul De Man :

Dès lors que la parole est prononcée, elle détruit l’immédiat et découvre que, au lieu de dire l’être, elle ne peut dire que la médiation. L’homme est celui pour qui la présence de l’être est toujours en devenir, celui à qui l’être apparaît nécessairement sous une forme non-simple.²¹¹

Selon les termes de Jean-Luc Nancy, cela signifie que « [l]a présence est impossible, sinon comme co-présence. Si je dis que l’Unique est présent, je lui ai déjà donné un compagnon de présence (fût-ce lui-même, et je l’ai fendu en deux) »²¹² – ce dont le poète est par ailleurs pleinement conscient²¹³. Dans cette perspective, l’énigme de la Vie renvoie, plus profondément, à la question du langage.

Or, l’ampleur de l’œuvre poétique met au jour le consentement sans cesse renouvelé aux mots et invite à dépasser cette contradiction. Elle témoigne d’une foi irréductible dans le pouvoir de l’expression de se faire, selon l’expression du poète, « vérité de parole »²¹⁴. Celle-ci se fonde sur le principe que le langage participe aussi de l’Un, plus qu’il n’est un instrument prédicatif qui ne ferait que le surplomber –, et renvoie à une Vie qui se désire intrinsèquement langagière. Dans cette perspective se dessine une co-naturalité mystérieuse entre le langage et la Vie elle-même, de façon à permettre leur élucidation réciproque :

Si, comme l’affirme Henry, le bouleversement qui traverse un jour la vie en tant que saisie affective d’elle-même ne peut être que l’œuvre de la vie elle-même, c’est bien d’une auto-reconnaissance qu’il s’agit. Le texte est l’occasion de cette auto-production intérieure de la reconnaissance [...].²¹⁵

²⁰⁹ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., pp. 122-123.

²¹⁰ « Semblable défaut demeure masqué dans le cas du langage quotidien, qui se borne le plus souvent à accompagner la perception d’objets que nous avons sous les yeux », *ibid.*, p. 64.

²¹¹ Paul DE MAN, « Les exégèses de Hölderlin par Martin Heidegger », in *Critique*, n°100-101, Paris, Éditions de Minuit, 1955, p. 812.

²¹² Jean-Luc NANCY, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, collection « La philosophie en effet », p. 84.

²¹³ « Trouver les notions les plus attentives à décrire les mouvements d’esprit d’une existence qui se dispose à l’expérience de l’Un, ce n’est pas pour autant avoir pu les délivrer de leur vocation à la généralité, qui font qu’elles ne savent rien de l’individuel, [...] : le concept ne sait pas la finitude, qui est l’autre nom de l’absolu, ou de l’Un », « Poésie et philosophie », p. 8.

²¹⁴ En reprenant l’analyse de cette formule de Jérôme Thélot, « [a]cte de vérité veut dire : travail de l’expression [...] et re-suscitation de l’émotion [...]. Et lieu de la vérité veut dire : poème, pour autant qu’en sa diction celui-ci préserve quelque chose de la *praxis* dont il provient [...]. La poésie ainsi éprouvée est ce qu’Yves Bonnefoy appelle la “vérité de parole”, où vérité nomme l’être comme autodonation, c’est-à-dire la vie, et où parole désigne que celle-ci *se fait* », Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, op. cit., p. 73.

²¹⁵ Frédéric SEYLER, « La certitude comme enjeu éthique et épistémologique pour la Phénoménologie de la vie », in Grégori JEAN, Jean LECLERCQ et Nicolas MONSEU (éditeurs), *La vie et les vivants. (Re-)lire Michel Henry*, op. cit., p. 246.

Or, comme le souligne Henri Scepi, l'écriture poétique d'Yves Bonnefoy se fait le lieu privilégié où « le langage se déploie en se définissant, en se ressaisissant »²¹⁶. Il s'agit alors de comprendre la manière dont l'œuvre résout le problème que pose le langage, au-delà de la question de parvenir à « narrer le pathos »²¹⁷.

1) Imaginaire cratyléen

L'entreprise d'Yves Bonnefoy se caractérise par l'effort de convertir poétiquement la non-verbalité de la « présence », de façon à « relanc[er] son épreuve de soi par cette forme qu'elle a trouvée »²¹⁸ ; aussi correspond-elle à ce que Jérôme Thélot définit comme un « travail vivant ». Par une mise en forme singulière de la langue, l'intériorité trouve une réponse à ses mouvements émotionnels, « en laquelle elle se réjouit d'elle-même, sans autre but qu'elle-même »²¹⁹. En dépit du fait que la parole se trouve généralement investie de façon à dissocier l'individu de son être-au-monde, l'écrivain élabore un usage des mots qui permet de dépasser, pour une part, l'opposition entre intuition de la « présence » et concepts. Cela est possible dès lors que le mot se révèle davantage qu'un signe arbitraire qui a pour fonction de figurer le réel en induisant un clivage empiégeant avec la réalité dénotée : il est également lien ontologique avec le réel. En ce sens, les vers « [i]ci, où nous allons, / Où nous avons appris l'universel langage »²²⁰ renvoient à une motivation intrinsèque du langage qui réactualise un imaginaire cratyléen²²¹ ; soit le fait que les signes expriment toujours de l'« être » :

[...] une fleur, cela n'existe que pour autant que la langue l'a décidé ; mais dire « une fleur » ainsi, dans cette aube de la parole où le mot est vacant en somme, où il va à son référent sans souci encore d'un signifié, c'est faire aussi que la fleur va à peine émerger de l'Un, va être encore pleine de lui, retenant à l'expérience de l'immédiat la parole qui veut, ce n'est que trop vrai, se faire à nouveau langage.²²²

Cette approche constitue une raison suffisante pour consentir au langage, malgré la conscience que la vérité de chaque chose demeure hors de portée, que la parole se trouve toujours en échec sur son projet, condamnée à cet égard à ne pouvoir exprimer ce qui lui donne pourtant essentiellement sens.

Plus précisément, le poète fait de la matérialité sonore des signes une dimension en contact intime avec la réalité référentielle ; soit ce qui confère au mot une qualité « *chimiquement pure* en tant que “notion” ou connaissance, appréhension et intuition directe de la chose même »²²³. La musicalité du langage, qu'il estime étouffée au profit de la signification, annule les articulations conceptuelles pour retrouver un rapport

²¹⁶ « [...] la réflexion sur le langage n'est ni un fait isolé, ni une activité seconde vouée aux marges du commentaire », Henri SCEPI, « Une pensée de la langue », *art. cit.*, p. 135.

²¹⁷ L'expression est empruntée à Michel Henry dans son article : « Narrer le pathos », in *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du politique*, *op. cit.*, pp. 309-323.

²¹⁸ Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, *op. cit.*, p. 118.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 46.

²²⁰ « Le dialogue d'Angoisse et de Désir. VI », in *Poèmes*, p. 246.

²²¹ C'est ce qu'invite à penser la typologie que développe Yves Bonnefoy entre « signe plein » et « signe vide », laquelle « fait suite à un refus de la “case vide” structuraliste faisant fonctionner le langage en circuit fermé ; [...] d'où cette “motivation contre l'arbitraire”, et cette élection des “grands signifiants” où s'inscrit directement la trace d'un référent alors originel », Patrick NÉE, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 9.

²²² *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, p. 327. « Que je dise “le feu” [...] et, poétiquement, ce que ce mot évoque pour moi, ce n'est pas seulement le feu dans sa nature de feu – ce que, du feu, peut proposer son concept : c'est la présence du feu, dans l'horizon de ma vie, et non certes comme un objet, analysable et utilisable », *Un rêve fait à Mantoue*, p. 105.

²²³ Patrick NÉE, « De la critique poétique selon Yves Bonnefoy », *art. cit.*, p. 120.

antéprédicatif au monde, d'ordre émotionnel : « [l]e moindre mot / A dans sa profondeur une musique, / Le phonème est corolle, la voix, c'est l'être / Qui peut fleurir, dans même ce qui n'est pas »²²⁴. En plus de l'inscription thématique du « cri », du « chant », de la « voix », le scripteur exploite des procédés de répétitions vocaliques (« [t]oute douceur toute »²²⁵, « [d]oubles, doubles toujours »²²⁶) ainsi que des effets d'écho entre les premières et dernières syllabes des vers (« [e]t le feuillage aussi brille sous le feuillage »²²⁷, « [l]e feu se tait, et va dormir plus bas que feu »²²⁸). Selon Patrick Née, cela conduit à une poétique du « mot », à l'encontre du flux notionnel de la parole usuelle :

[...] « la parole n'emploie que des notions », et dès qu'elle s'actualise dans le poème, ce sont alors des « mots » [...] qui, par leur inscription propre dans la matérialité du monde (rythmes et sons), sont aussi les choses parmi les choses, et ont donc chance d'entraîner en eux le retour du référent.²²⁹

Yves Bonnefoy affirme que lorsqu'est donné aux mots « le droit de laisser vivre des rythmes, vibrer [leurs] assonances, se déclarer et s'approfondir [leur] musique », l'Un du monde « y transparait, comme un bien »²³⁰. En ce sens, l'idée d'une motivation cratyléenne qualifie la dimension sacrée inhérente aux signes. On peut postuler à cet égard l'attrait exercé sur le poète par l'Extrême-Orient, puisque les caractères chinois et japonais « sont souvent cens[és] comporter dans leur calligraphie des analogies avec le macrocosme et des secrets initiatiques sur le monde ou les dieux »²³¹. Significativement, le poète emprunte le même réseau symbolique du « ciel » et de la « terre » que la tradition orientale – symboles qui représentent une actualisation primordiale du *yang* et du *yin* – : « le ciel revient sur ce dont il faudra bien que les mots fassent une sorte de terre »²³². Comme l'analyse Anne-Marie Christin, la genèse de l'écriture dite idéographique s'inscrit dans la mouvance de la divination, « fondée sur l'examen de supports particuliers où sont inscrits, destinés à être déchiffrés puisqu'il s'agit de messages adressés par eux aux hommes, les signes de la langue des dieux »²³³ ; à quoi font écho les vers : « pierres / Dont quelques-unes, rouges, / Portent des traits que nous rêvons des signes. / Ici, c'est un tracé, de l'écriture, / Ici vibra le cri sur le gond du sens »²³⁴. Dans cette perspective, le système d'écriture oriental ouvre possiblement une voie à l'écrivain qui répond à son désir de revitaliser le pouvoir évocateur des mots : « [o]ui, murmurait-elle, les mots de ces premiers temps répondaient lettre après lettre, son après son, à tous les aspects dans les choses »²³⁵.

²²⁴ « L'heure présente. III », in *L'heure présente*, p. 237.

²²⁵ « À la voix de Kathleen Ferrier », in *Poèmes*, p. 159. Nous soulignons.

²²⁶ « L'été de nuit. VIII », *ibid.*, p. 192. Nous soulignons.

²²⁷ « L'été de nuit. I », *ibid.*, p. 185.

²²⁸ « L'éternité du feu », *ibid.*, p. 162. Voir les analyses développées par Michèle Finck dans son ouvrage : Yves Bonnefoy, *Le simple et le sens*, *op. cit.*

²²⁹ Patrick NÉE, *Rhétorique profonde de Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, pp. 21-22. Voir *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, *loc. cit.*, p. 262.

²³⁰ Yves BONNEFOY, « Entretien avec Patrick Kéchichian », in *Le Monde*, 7 juin 1994, p. 2.

²³¹ Jean-Jacques WUNENBURGER, *Le sacré*, *op. cit.*, p. 48. On peut transposer – en les radicalisant – les propos du poète concernant sa fascination pour l'alphabet grec à l'écriture chinoise et japonaise, en raison du fait qu'il ne peut pas la lire, seulement la contempler : « je n'aurai guère franchi le seuil de ce pays [la Grèce] que j'ai jadis entrevu. Mais ce fait ne signifie pas [...] que le grec n'ait pas agi sur moi ni même n'ait continué de vivre dans mon esprit bien après cette rencontre écourtée. [...] Je ne puis lire les textes, mais au profond de l'admirable alphabet [...], je vois la langue, je prends mesure de ses espaces, je crois bien en tout cas que je perçois la lumière qui vient à travers ses mots, et tout cela m'a fait un bien durable, que j'ai ressenti dans mes tentatives en poésie », *Poésie et architecture*, p. 39.

²³² « Une autre variante », in *L'heure présente*, p. 152.

²³³ Anne-Marie CHRISTIN, *L'image écrite. Ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2001, collection « Champs », p. 6.

²³⁴ « Les nuées », in *Poèmes*, p. 314.

²³⁵ « Le digamma », in *L'heure présente*, p. 279.

Le détour par la tradition extrême-orientale permet de cerner plus exactement la perspective du poète. Si son œuvre actualise une vision cratyléenne du langage, pour autant il s'en détache en ce qu'il n'y voit pas un rapport d'imitation terme à terme. Il se dessine davantage un rapport de consubstantialité entre l'émotion et le langage, au sens où la matérialité sonore restituée aux mots « cette épaisseur d'exister sensible que les concepts dérobent »²³⁶ – épaisseur qui « nous permet de renouer avec un niveau élémentaire de la réalité, un niveau pré-notionnel, où le monde est “totalité, unité” »²³⁷. Cela renforce l'idée selon laquelle l'écrivain rejoint en profondeur la vision sino-japonaise d'un réel *processuel* qui relie perception et prédication, suivant un procès immanent de métamorphose de la matière émotionnelle²³⁸. Yves Bonnefoy institue ainsi le langage verbal sur le même plan que les tonalités affectives qui trament l'expérience du monde ; de sorte que « la textualité du poème renvoie à la texture de l'univers »²³⁹.

Si la consubstantialité entre langage et épreuve charnelle induit, du côté de la tradition orientale, l'affirmation selon laquelle la poésie est « étrangère à toute technique, ne relève d'aucun faire particulier »²⁴⁰, du point de vue de l'écrivain français seul un usage spécifique de la langue révèle la dimension cratyléenne des signes, de façon à rompre l'opacité du réel telle qu'il la conçoit. En premier lieu, tous les mots ne détiennent pas le même rapport fusionnel à leur référent. Aussi le travail du scripteur commence-t-il par une quête de signes privilégiés, des « signes consumés par la présence très proche du bien qu'ils ont évoqué »²⁴¹. Cela génère une tension qu'analyse Jérôme Thélot entre « la nécessité de retenir les vocables les plus larges, les plus généraux, afin d'accomplir son œuvre de rassemblement, la quête de l'Un » et « le refus de ces mêmes vocables pour ce qu'il nomme leur “platonisme”, pour leur oubli de l'individuel, du temps et du hasard »²⁴² :

[...] la poésie française est selon lui contrainte simultanément à cette nécessité et à ce refus. Son vocabulaire est donc à la fois tenté à la fois menacé par les termes génériques. [...] leur extension de sens, leur non-
vieillesse, leur faculté de suggérer la permanence de l'intuition, telles sont les raisons qui les rendent
indispensables en poésie.²⁴³

Toutefois, seule la combinaison juste des mots choisis peut mettre en valeur leur potentiel de liaison avec l'Un : « les mots essentiels, une fois unis dans un ordre intérieur par les liens qui unissent en moi les choses », peuvent alors chercher l'absolu, « et voici que l'unité du divin y brille, c'est la présence réelle »²⁴⁴.

Ce travail rédactionnel correspond à la mise au point d'une « parole » qui s'oppose à l'emprise de la « langue », au sens où « [l]a poésie veut briser de son écriture plurielle les significations qui se coordonnent, afin de ranimer, dans chacun de ses grands vocables, ce surcroît de la perception qui serait [...] sa parole »²⁴⁵. Ainsi

²³⁶ *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, p. 280.

²³⁷ Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 161.

²³⁸ Cf. *supra*, pp. 279-280.

²³⁹ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 178.

²⁴⁰ François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle*, op. cit., p. 756.

²⁴¹ Jean-Pierre RICHARD, « Yves Bonnefoy », art. cit., p. 281.

²⁴² Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 168.

²⁴³ *Ibid.*, pp. 168-169.

²⁴⁴ Citation d'Yves Bonnefoy reprise dans Jean-Pierre JOSSUA, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, op. cit., p. 69.

²⁴⁵ Yves BONNEFOY, *Rue Traversière et autres récits en rêve (1977-1987)*, Paris, Gallimard, 1992, collection « Poésie », p. 231. « [...] au langage ou à la langue (voire au discours) s'oppose la parole, en un bouleversement des notions qu'a fixées la linguistique saussurienne de la langue, et même celle du discours depuis Benveniste », Patrick NÉE, « De la critique poétique selon Yves Bonnefoy », art. cit., p. 100.

que le développe Patrick Née, la « parole » représente davantage que l'actualisation des potentialités de la langue, assimilée au discours par la linguistique :

[...] elle est le trésor retrouvé en commun du rapport au monde tel que l'a vécu l'*infans*, avant que le langage conceptualisant ne se soit assuré du monopole de ce rapport : à la fois l'ensemble des émotions, propres à la personne, liées à l'expérience d'une immédiateté désormais censurée [...].²⁴⁶

Pour Henri Scepi, la « parole » vise, au-delà de la fixation illusoire du réel dans l'acte de nommer et de signifier, à « maintenir active la perception, c'est-à-dire "l'unité vécue, la plénitude" »²⁴⁷ du lecteur. Ainsi, l'entreprise de Bonnefoy se fait une voie « mystique », par devers sa méfiance à l'égard du rapprochement entre poésie et mystique, dès lors qu'« au terme comme au principe de toute expérience mystique se trouve l'Un, le réel, dont la contemplation nous fait concevoir notre existence séparée comme un pur non-être »²⁴⁸.

2) Parole de la Vie

À l'encontre d'une perspective purement pragmatique du langage – comme échange d'informations –, la dimension cratyléenne, mystérieuse, des signes qu'éprouve Yves Bonnefoy aboutit à l'annulation de son instrumentalisation dans l'écriture poétique. Dans cet esprit, Philippe Lacoue-Labarthe souligne que :

L'homme n'a pas le langage, au sens de la possession ou de la propriété : « le langage est le propre de l'homme » signifie d'abord que l'homme est constitué à partir du langage, dont il n'est en aucune façon le maître (le langage, au contraire, le dépasse étrangement, l'attire – en lui – hors de lui).²⁴⁹

La motivation intrinsèque des signes induit leur habitation par autre chose que la seule intentionnalité du locuteur. L'opposition qu'établit le poète entre « langue » et « parole » renvoie de fait à la possibilité de décrire non tant la singularité de son *dire* que l'expérience plus profonde d'une parole logée au sein même du *dire* :

Le vrai commencement de la poésie, c'est quand ce n'est plus une langue qui décide de l'écriture, une langue arrêtée, dogmatifiée, et qui laisse agir ses structures propres, mais quand s'affirme au travers de celles-ci [...] une force en nous plus ancienne que toute langue, une force notre origine, que j'aime appeler parole.²⁵⁰

L'œuvre prend ainsi appui sur une interrogation du langage selon une perspective qui déborde l'approche de la théorie linguistique : « [I]es mots sont-ils porteurs de plus que nous, / En savent-ils plus que nous, cherchent-ils / Au bord d'une eau du fond de notre sommeil, / [...] Le gué d'une lumière ? »²⁵¹. La vision de Bonnefoy se révèle en particulier proche de l'analyse que développe Michel Henry, bien qu'ils ne se soient lus ni

²⁴⁶ Patrick NÉE, « De la critique poétique selon Yves Bonnefoy », *art. cit.*, p. 100.

²⁴⁷ Henri SCEPI, « Une pensée de la langue », *art. cit.*, p. 151.

²⁴⁸ Albert BÉGUIN, *Poésie de la présence. De Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel*, *op. cit.*, p. 26.

²⁴⁹ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience*, *op. cit.*, p. 135.

²⁵⁰ *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, p. 34. « [...] j'éprouve si clairement que quelqu'un est là, qui rôde autour du langage, je comprends même si bien que les mots que j'emploie désirent plus que ce qu'ils expriment ! », « Dieu dans Hamlet. III », in *L'heure présente*, p. 274. Cela fait par ailleurs écho aux expérimentations récentes sur la perception du langage humain chez certains singes, lesquelles ont mis en lumière que la capacité à distinguer des mots signifiants utilise des fonctions antérieures à l'émergence de la culture ; voir *À vos cerveaux*, exposition à l'Institut royal des Sciences naturelles de Belgique, 12 juin 2014-30 août 2015.

²⁵¹ « L'heure présente. III », in *L'heure présente*, p. 236.

l'un ni l'autre²⁵² : le couple « langue »/« parole » du poète rappelle la distinction du philosophe entre « parole du monde » et « parole de Vie »²⁵³ – laquelle réactualise l'ambivalence de l'expérience entre apparaître « *ekstatique* » du monde et apparaître « *pathétique* » propre à la révélation de la Vie. Comme le développe Michel Henry, si :

[...] la phénoménalité se phénoménalise originellement selon un mode de phénoménalisation radicalement différent de celui du monde, à savoir la vie elle-même saisie dans son essence phénoménologique pure comme autorévélation, alors doit exister aussi, tributaire de ce mode de phénoménalisation propre à la vie [...] un autre langage que celui du monde, que ce langage fait de significations noématiques étrangères à la réalité de leur référent [...].²⁵⁴

Loin d'autonomiser le langage par rapport à l'individu – de sorte que « le mystère reste entier de la façon dont la “langue” se réalise, lors d'un acte énonciatif individuel, en “parole” »²⁵⁵ –, la phénoménologie de la Vie fonde l'acte de prendre possession du langage à partir de l'immanence d'une « chair » qui s'éprouve parlante. À l'encontre de la perspective d'un immanentisme linguistique, la possibilité de dire « je » prend sens sur fond de l'ipséité de la Vie qui génère l'individu comme le Soi qu'il est. Ce n'est alors pas parce que le langage existe que l'homme peut parler, mais parce que l'homme peut parler que le langage existe – le langage se révélant consubstantiel à la « chair » qui lui donne la possibilité de s'exercer. Sinon, pour reprendre la démonstration de Michel Henry, « il en irait ici du “je” du je me représente comme de l'arbre dont on dit qu'il se reflète dans le fleuve et que celui-ci lui renvoie son image »²⁵⁶ ; en ce sens, un pronom réfléchi ne peut constituer la condition de possibilité même de l'ipséité de l'*ego* – pas plus que le reflet d'un arbre, son image renvoyée par l'eau, le constitue en un *ego* propre. Cela vient appuyer, dans une certaine mesure, les propos d'Émile Benveniste, qui met en avant de façon significative que :

Nous n'atteignons jamais l'homme séparé du langage et nous ne le voyons jamais l'inventant. [...] C'est un homme parlant que nous trouvons dans le monde, parlant à un autre homme, et le langage enseigne la définition de l'homme même.²⁵⁷

Dans cette perspective, la « force plus ancienne que toute langue » que mentionne Bonnefoy fait entendre dans les poèmes davantage qu'une voix identifiable à sa personne biographique : sa position originelle dans la Vie. Le fait est que le projet de l'écrivain n'a pas vocation à traduire une parole désincarnée, mais à transmettre la réalité *pathétique* de son être-au-monde ; c'est-à-dire, par-delà les catégories du *dire* vrai ou du *dire* faux, la vérité de la Vie, fondée sur un *dire juste* – au sens d'ajusté à soi.

La perspective de l'Un pour le poète implique qu'au-delà de la structure représentationnelle du langage qui réduit les poèmes à des images illusoire de l'existence charnelle, l'œuvre fait de la Vie le fondement de leur

²⁵² Les archives de l'IMEC et du Fonds Michel Henry de l'Université catholique de Louvain ne témoignent, jusqu'à présent, d'aucune trace en ce sens.

²⁵³ Voir Michel HENRY, « Phénoménologie matérielle et langage (ou pathos et langage) », in *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du politique*, pp. 325-348.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 335.

²⁵⁵ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage* [1980], Paris, Armand Colin, 1999, collection « U. Linguistique », p. 9. L'« immanentisme radical » qui définit le cadre épistémologique de la linguistique replie l'énonciation à l'intérieur de la structure de la langue, posée comme objet ; c'est-à-dire là même où la subjectivité est vouée à se dissoudre, *ibid.*, p. 77.

²⁵⁶ Michel HENRY, *Généalogie de la psychanalyse. Le commencement perdu*, *op. cit.*, p. 98.

²⁵⁷ Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1965, collection « Bibliothèque des Sciences humaines », p. 259.

propre production, en tant que c'est de l'absolu qu'ils se font le reflet : « la lumière joue avec la lumière / Et le signe est la vie / Dans l'arbre de la transparence de ce qui est »²⁵⁸. Chaque énonciation se fait ainsi, par-delà son contenu notionnel, « parole de Vie » :

Ce que dit la parole originelle de la vie à tout vivant, c'est donc sa propre vie. Aussi est-il possible de reconnaître cette parole en chaque vivant ou en chacune des modalités de sa vie. [...] Ce qu'elle dit, en sa nudité, en sa naïveté, en son total dépouillement, *en sa pure épreuve de soi*, c'est elle-même et rien d'autre.²⁵⁹

En reprenant l'analyse de Frédéric Seyler à propos du travail scripturaire de Michel Henry, l'œuvre de Bonnefoy se révèle « une *traduction* de la parole de la vie dans un discours qui doit offrir au lecteur la possibilité d'effectuer le mouvement de traduction en sens inverse »²⁶⁰ – c'est-à-dire de retrouver la parole de la Vie par-delà les significations conceptuelles.

Plus encore, il est indicatif qu'Yves Bonnefoy et Michel Henry évoquent conjointement sous le terme de « parole »²⁶¹ ce qui vient parler en creux dans chaque énonciation. Il s'agit par conséquent de prendre au sérieux la description de la Vie comme « Verbe », qui invite à penser une archi-liaison entre langage et Vie absolue. Si celle-ci rend possible le langage, tout autant en appelle-t-elle intrinsèquement à lui. Au-delà de la perspective logocentrique qui fait de l'existence l'expression d'une Parole²⁶², se dessine l'apparement de l'adhésion de la Vie à elle-même à une énonciation performative, c'est-à-dire à un « oui » originaire. En ce sens, « [d]ans la mesure où elle s'autorévèle en lui en le donnant à lui-même, la parole de la Vie parle en tout vivant », comme l'être « qu'elle a engendré dans sa propre génération »²⁶³ :

[...] c'est cette Parole de la vie qu'entend chaque vivant. C'est elle qu'il a entendue dans le premier tressaillement de sa propre vie, quand il s'est éprouvé lui-même pour la première fois – elle dont l'étreinte avec soi, dont la Parole l'a joint à lui-même dans le surgissement même de son Soi et à jamais.²⁶⁴

Cet apparement originaire entre Vie absolue et langage invite à établir un rapport profond entre les actes énonciatifs du poète et la dramaturgie invisible de l'adhésion du « pâtre » à lui-même. Si l'on s'accorde sur le principe que la dimension cratyléenne des signes renvoie au processus spontané qui relie l'excédence de soi aux actes de langage, l'œuvre révèle que les vécus du scripteur en appellent en profondeur au langage pour être éprouvés dans leur plénitude : « que d'espoirs / Enfants, sous les branches ! Quelle avancée / Dans les mots consentants »²⁶⁵ ; « [o]ui, par les mots, / Quelques mots »²⁶⁶. Dans le prolongement des propos de Raphaël Gély,

²⁵⁸ « La terre », in *Poèmes*, p. 288.

²⁵⁹ Michel HENRY, « Phénoménologie matérielle et langage (ou pathos et langage) », *art. cit.*, p. 337.

²⁶⁰ Frédéric SEYLER, « La certitude comme enjeu éthique et épistémologique pour la Phénoménologie de la vie », *art. cit.*, p. 246.

²⁶¹ Voir Michel HENRY, *Paroles du Christ*, Paris, Seuil, 2002. Voir à ce sujet : Jad HATEM (sous la direction de), *Michel Henry, la parole de la vie*, Paris, L'Harmattan, 2003, collection « Ouverture philosophique ».

²⁶² « *Quelque chose comme une chair ne peut advenir et ne nous advient que du Verbe. De lui et de lui uniquement viennent et s'expliquent tous les caractères d'une chair* », Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, *op. cit.*, p. 27.

²⁶³ Michel HENRY, « Phénoménologie matérielle et langage (ou pathos et langage) », *art. cit.*, p. 338.

²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 338-339.

²⁶⁵ « Les nuées », in *Poèmes*, p. 305.

²⁶⁶ « L'épars, l'indivisible », *ibid.*, p. 327.

tout se passe donc comme si « le langage entretenait un rapport privilégié avec ce qui donne chaque vécu à l'immédiateté même de son pâtre de soi »²⁶⁷ :

La parole essentielle de la vie, cette parole comprise comme l'ipsité originaire de la vie, comme l'agir originaire de son adhésion à soi, ne peut en ce sens manquer d'être comprise comme ce qui associe le langage au débat affectif constitutif du moindre vécu [...].²⁶⁸

Cette perspective débouche sur la thèse selon laquelle ce n'est pas tant le sujet lui-même qui confère à ses actes de parole leur performativité propre – en les intériorisant –, que la Vie, en tant que pouvoir qui joint chaque énonciation à elle-même. Dans les paroles réalisées, la Vie consent à soi en se retenant dans l'ipsité d'une subjectivité, et fait du sujet l'intériorité radicale d'une parole liée indéfectiblement à soi, affectée ce faisant d'une force intérieure.

En retour, le sujet de réception se trouve mis en demeure d'entendre « deux fois » chaque poème, selon l'expression de Frédéric Seyler : à la fois « l'appréhender comme parole humaine », c'est-à-dire comme ensemble de significations, et « comme Parole de la Vie, c'est-à-dire dans une saisie affective de la vie par elle-même où la vie “s'auto-écoute” »²⁶⁹. On conçoit alors que l'œuvre de Bonnefoy a vocation à fonder une communauté éminemment affective, de façon à révéler le pouvoir sacré du langage, s'il est vrai que sa performativité réside dans le partage d'une même puissance vitale :

L'être ensemble [...] dans l'Archi-passibilité de [l']Archi-chair [...], voilà [...] ce qui donne [aux hommes] de s'entendre les uns les autres avant qu'ils se rencontrent, ce qui donne à chacun d'entendre l'autre en tant qu'il s'entend lui-même – non pas après coup, au terme d'une histoire, mais *au lieu de sa naissance pour autant qu'elle est identiquement celle de l'autre*, de quelque endroit du monde, de quelque moment de l'histoire qu'il s'agisse.²⁷⁰

Au sens fort, l'investissement de la poésie, comme possibilité d'élaborer une parole où se révèle la Vie à elle-même, maintient un rapport sacré au monde en ce qu'elle constitue une façon de célébrer et de partager l'absolu.

3) Esprit des mots

À partir des éléments précédents, on est amené à concevoir une puissance singulière à l'œuvre dans l'énonciation poétique ; ce qui vient, pour une part, éclairer le motif thématique du passeur dans les textes, en tant qu'avatar du sujet scripteur qui le rend dépositaire d'une « énergie » à partager :

²⁶⁷ « La performativité originaire de la parole de la vie n'est pas celle d'une mise à distance de soi, mais au contraire celle d'une immédiation de soi [...], celle d'un consentement à ne pouvoir se dissocier de soi », Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectivité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », *art. cit.*, p. 93.

²⁶⁸ *Idem.*

²⁶⁹ Frédéric SEYLER, « La certitude comme enjeu éthique et épistémologique pour la Phénoménologie de la vie », *art. cit.*, p. 245. On retrouve cette perspective dans les sagesses extrême-orientales qui se méfient du langage, en particulier les *budo* : selon les propos de Maître Nobuyoshi Tamura, « [l]a chose écrite n'est pas la chose en soi, elle est déjà passée. Froide et figée comme la glace, elle ne vit pas. Il faut donc prendre en soi la chose écrite et la réchauffer à la chaleur de son propre cœur », Nobuyoshi TAMURA, *Aïkido. Étiquette et transmission*, *op. cit.*, p. 142.

²⁷⁰ Michel HENRY, *Incarnation. Pour une philosophie de la chair*, *op. cit.*, pp. 353-354.

Que la nature soit langage, [...] cela signifie plus particulièrement que les énergies de la « matière première » sont présentes, et même de façon articulée, on pourrait dire parlée, dans les sons et les rythmes de notre réalité physique, lesquels ont fourni les aspects phonétiques de nos idiomes.²⁷¹

Le fait est qu'Yves Bonnefoy s'inscrit, en regard de ses analyses sur les écrivains qui constituent son panthéon intime, dans la continuité du mouvement symboliste en littérature, en particulier en héritier de Baudelaire et de Rimbaud – mouvement qui, comme le souligne Albert Béguin, tend à assimiler sa démarche à un acte de connaissance irrationnelle – ; ainsi que dans la continuité du surréalisme :

L'esthétique qui s'est lentement élaborée à travers le symbolisme et le surréalisme, présente ceci de nouveau qu'elle attribue nettement à l'art une efficacité toute proche de celle que l'on reconnaît aux pouvoirs magiques, aux efforts mystiques, et aux contemplations de l'esprit spéculatif.²⁷²

Si l'on s'accorde sur le principe que la parole de l'auteur renvoie à la Parole de la Vie, chaque énonciation se fait potentiellement lien avec l'absolu. Comme le formule Michel Henry, « [s]i l'Incarnation du Verbe signifie la venue dans la condition humaine, ce qui est en jeu du même coup, pour autant que le Verbe est celui de Dieu, c'est le *rapport de Dieu à l'homme* »²⁷³. Toutefois, alors que le poète maintient une distance avec la perspective judéo-chrétienne, on observe dans la continuité de son imaginaire animiste²⁷⁴ une proximité singulière entre sa conception du langage et celle de la tradition shintoïste. Celle-ci postule une liaison essentielle entre le son des mots ou des syllabes et les *kami*, ce qui aboutit à autant de *kotodama* (ce que l'on peut traduire par « mots-esprits » ou « paroles sacrées »²⁷⁵) :

Chaque syllabe japonaises [*shi*] est une déité, au service d'une fonction particulière de l'évolution créatrice de l'univers. Les cinq voyelles représentent les dimensions universelles, et les syllabes expriment leur manifestation : les huit pouvoirs du yin et du yang.²⁷⁶

L'écrivain évoque lui-même de façon significative l'« âme des mots » : « [n]e cesse pas, voix dansante, parole / De toujours murmurée, âme des mots / Qui colore et dissipe les choses »²⁷⁷. Également, il pose que « [t]out mot simple est en puissance ce vocable totalement ouvert dont le mot Dieu, en somme, n'aura été que la métaphore »²⁷⁸ ; Dieu « est ce que l'invisible, la vie / Murent, dans les plus simples des mots »²⁷⁹. Ainsi, l'attention accordée aux sonorités verbales leur restitue une puissance incantatoire d'ordre sacré qui rappelle, pour une part, un imaginaire extrême-oriental : « ces syllabes où les *a* prédominaient, mais où les *i* se faisaient peut-être plus nombreux, parmi d'autres sons qui eux étaient à la fois du vide et du plein, comme quand de l'eau heurte les

²⁷¹ Yves BONNEFOY, « Un héritier de Rimbaud », in *Derrière le miroir*, n°229, Maeght, 1978, p. 14.

²⁷² Albert BÉGUIN, *Poésie de la présence. De Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel*, op. cit., p. 13.

²⁷³ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., p. 19.

²⁷⁴ « [...] un dieu qui eût aimé partager son nom avec tout et rien sur la terre : étant alors le champ de blé, étant le soleil, étant la chevelure éparse dans la pénombre du lit, étant à l'infini les sautes du vent, le brin d'herbe », « Les noms divins. I », in *L'heure présente*, p. 90. Cf. *supra*, p. 304.

²⁷⁵ William GLEASON, *À la source spirituelle de l'Aïkido. Le Kototama* [1995], traduit de l'anglais par Marie-Odile HERMANT, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 1996, pp. 54-55.

²⁷⁶ *Idem*.

²⁷⁷ « La voix lointaine. VII », in *Les planches courbes*, p. 63.

²⁷⁸ *Rue Traversière et autres récits en rêve (1977-1987)*, p. 232. Voir également la série de poèmes significativement intitulée « Les noms divins » dans le recueil *L'heure présente*.

²⁷⁹ « L'encore aveugle. II », in *Les planches courbes*, p. 111.

pierres »²⁸⁰ (le vide et le plein rappelant ici la dyade du *yin* et du *yang*) ; « j'aime ce son / Au creux duquel rajeunirait le monde, / Ce son qui réunit quand les mots divisent, / Ce beau commencement quand tout finit. / Syllabe brève puis syllabe longue »²⁸¹.

À cela s'ajoute pour le poète la dimension rythmique du langage poétique dans une perspective d'accord entre l'expression verbale et l'ordre cosmologique, à la fois au plan du mot – « [l]e mot est une matière, c'est un son qui amorce au plan de la phrase une forme de même nature sonore, et en cela même il est rythme, et d'ailleurs, d'emblée il a été souffle »²⁸² – et au plan du vers :

Croit-on en vérité, que cette longueur – cinq pieds, six pieds – se soit imposée par hasard aux langues de l'Occident ? Elle est celle où peuvent vivre [...] ces longues et ces brèves, qui, affirmant ou troublant les rythmes, expriment en *substance* le rapport réel du poète avec toute forme, avec l'ordre de l'univers.²⁸³

Sur ce point, on peut postuler chez Bonnefoy un métissage d'imaginaires entre sa culture littéraire et ses références des classiques latins (il lit Virgile avec attention) d'une part, et la tradition ésotérique du langage en Orient d'autre part, comme moyen de revivifier l'une par l'autre.

En regard de cette proximité de sensibilité entre l'art poétique de Bonnefoy et la tradition *shintô*, on voit s'opérer une connexion en profondeur entre son entreprise et la pratique de l'Aïkido, alors que Maître Morihei Ueshiba a été initié à la pratique du *kotodama*²⁸⁴. L'attention portée aux sons et à certains mots permet en effet, dans le contexte martial, de focaliser davantage l'intention de l'adepte :

[...] l'aïkido concentre l'esprit de telle manière que votre partenaire reçoit l'intensité de votre pouvoir dans tout son corps [...] et non pas seulement à l'endroit du contact. Parce que le partenaire est incapable de situer la source du pouvoir qui le contrôle, ce type d'action réduit la possibilité d'une contre-attaque.²⁸⁵

Cette proximité souterraine permet d'éclairer le rapport de méfiance aux mots similaire chez Bonnefoy et chez les maîtres d'arts martiaux – pour l'un en raison de l'« exil » qu'induit leur dimension conceptuelle, pour les autres en raison des limitations propres à l'explication verbale²⁸⁶. Si leur posture respective exprime une mise à distance similaire d'une rhétorique privée de force – ce que Bonnefoy nomme la « langue » –, elle traduit en réalité non le mépris des signes, mais au contraire l'importance donnée à leur potentiel d'affectation de soi et des autres. En ce sens, l'écrivain partage un *ethos* similaire au guerrier japonais, tel que le décrit Kenji Tokitsu :

²⁸⁰ « Le grand prénom », in *L'heure présente*, p. 58.

²⁸¹ « La voix lointaine. III », *ibid.*, p. 59.

²⁸² *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, p. 262.

²⁸³ Yves BONNEFOY, « Idée de la traduction », in *Hamlet*, Paris, Mercure de France, 1962, p. 250.

²⁸⁴ Voir à ce sujet William GLEASON, *À la source spirituelle de l'Aïkido. Le Kototama*, *op. cit.* ; John STEVENS, *Les secrets de l'Aïkido. Les enseignements cachés et les vérités universelles transmises par le fondateur Morihei Ueshiba*, *op. cit.*

²⁸⁵ William GLEASON, *À la source spirituelle de l'Aïkido. Le Kototama*, *op. cit.*, p. 32. Ces propos s'appliquent particulièrement aux recherches développées par Léo Tamaki : l'intention correspond dans les *budo* à un pouvoir qui peut affecter autrui, fondé pour une part sur l'énergétique ou *ki*. Celle notion éclaire les récits concernant les maîtres capables de brouiller la vision de leurs adversaires et de pressentir leurs attaques avant même de les percevoir. « Pour percevoir la réalité d'une situation, on ne doit pas seulement la considérer avec le regard physique, mais aussi avec celui de l'esprit, l'œil de l'intuition », *idem*. Voir également Kenji TOKITSU, *Budô. Le ki et le sens du combat*, *op. cit.*

²⁸⁶ « Le principal mode de transmission des arts martiaux était l'enseignement direct : les mots intervenaient peu et l'écriture se limitait le plus souvent à une simple énumération des mots techniques. Cette tendance n'était pas due au respect d'une tradition, elle est liée à la difficulté, si considérable, de communiquer par écrit les techniques du corps et de l'esprit », Kenji TOKITSU, *Miyamoto Musashi. Maître de sabre japonais du XVII^e siècle. L'homme et l'œuvre, mythe et réalité*, Paris, DésIris, 1998, collection « Points. Sagesse », p. 6.

Un guerrier honorable parlait peu, car il connaissait l'importance des mots. Le mot était conçu avec son relief dans l'enchaînement des causes et des effets possibles, même si ceux-ci demeuraient virtuels. Comme un sabre, le mot peut blesser ou tuer mais, tant qu'on ne touche pas la lame, le sabre n'est qu'un métal lisse.²⁸⁷

Cette perspective est corroborée par le fait que l'écrivain, à l'instar des *samourais*, accorde une efficacité particulière au nom. Ainsi que l'évoque Patrick Née, « [s]i donc il y a chance que de la "présence" se fasse jour au sein des mots du langage (ou des images de l'art), c'est à la condition que ces mots, en poésie, soient comme des noms propres, voire des *prénoms* »²⁸⁸. Car les noms propres font coïncider les trois pôles du signe saussurien : signifiant, signifié et référent. Dans la tradition martiale, cela concerne l'importance accordée au nom de chaque technique, en tant qu'il en détient la quintessence : « [l]e nom recelait la transmission ultime. C'est ainsi que la transmission ultime d'une école résidait souvent dans la communication des noms de toutes les techniques que l'adepte maîtrisait déjà largement »²⁸⁹.

Cela posé, il va de soi que l'art poétique d'Yves Bonnefoy n'a pas vocation à libérer le même type d'énergie que le *kotodama* dans les *budo*. D'un côté, le *ki* ou l'intention générée par le combattant vise à toucher l'intériorité charnelle de son adversaire, de façon à prendre un avantage décisif en combat. De l'autre, dans la perspective d'un apparentement entre langage et Vie, les textes du poète rejoignent davantage la définition de Michel Henry, pour qui l'énergie correspond à « ce qui advient dans la relation pathétique à l'être [...] ce qui s'accroît de soi et se charge de soi jusqu'à l'excès »²⁹⁰. L'énonciation poétique de Bonnefoy a vocation de libérer l'énergie non au sens de s'en défaire ou de la dépenser, comme dans le cadre du combat, mais au sens de :

[...] lui donner libre cours, déployer son être, lui permettre de s'accroître, de telle façon que l'action de la culture n'a pas d'autre fin que cette permission accordée à l'Énergie de s'accroître, c'est-à-dire d'être elle-même : l'autoréalisation de la subjectivité en l'effectuation de son auto-affection.²⁹¹

De ce point de vue, le rapport entre les signes et l'absolu implique que la performativité de l'écriture consiste moins à créer, au sens de produire quelque chose séparé de soi, qu'à « générer » au sens phénoménologique d'une « génération dans l'auto-génération de la Vie absolue de ce qui advient à soi »²⁹². À l'impuissance de la « parole du monde » à poser ce qu'elle évoque comme une réalité, répond la parole de la Vie, laquelle dispose de l'« hyperpuissance de générer la réalité dont elle parle »²⁹³ :

La parole de la vie génère pour autant qu'elle révèle à la façon de la vie – de la vie qui génère sa propre réalité en s'éprouvant soi-même dans le Soi en lequel elle s'autorévèle. Ainsi la Parole de la vie révèle-t-elle à la fois la réalité de la vie et le Soi sans lequel aucune vie n'est vivante.²⁹⁴

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 11. « La première parole prononcée par un Samouraï, en quelque circonstance que ce soit, est extrêmement importante. Il révèle par cette seule parole toute sa valeur », Jocho YAMAMOTO, *Hagakurî. Le livre secret des Samourais*, *op. cit.*, p. 45.

²⁸⁸ Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 49.

²⁸⁹ Kenji TOKITSU, *Miyamoto Musashi. Maître de sabre japonais du XVII^e siècle. L'homme et l'œuvre, mythe et réalité*, *op. cit.*, p. 12.

²⁹⁰ Michel HENRY, *La barbarie*, *op. cit.*, p. 144.

²⁹¹ « Œuvre d'art il y a, [...] chaque fois que sa perception [...] consiste ultimement dans l'auto-accroissement de la subjectivité et le rend possible, consiste dans l'Énergie et lui est identique », *ibid.*, p. 145.

²⁹² Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, *op. cit.*, p. 263.

²⁹³ Michel HENRY, « Phénoménologie matérielle et langage (ou pathos et langage) », *art. cit.*, p. 336.

²⁹⁴ *Idem.*

Plus encore, l'idée d'un *esprit des mots* débouche sur la possibilité de penser un pouvoir d'affectation tangible de la parole, tel que les recherches de Masaru Emoto sur la structure de l'eau le mettent en lumière²⁹⁵ ou les travaux en neurobiologie sur le développement de soi²⁹⁶ – tous deux s'accordant sur le fait que l'absence de parole débouche sur une détérioration du potentiel vital de la personne²⁹⁷ –, et amplifié par son usage poétique. Elle éclaire également cette thèse radicale de Jérôme Thélot selon laquelle le langage « *structure le monde par ses propres structures parce qu'[il] est l'élément dans lequel le monde se révèle, le mode de révélation du monde, la lumière du monde* »²⁹⁸.

*

Au terme de cette étude consacrée à l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy, il apparaît que passer par la tradition extrême-orientale se révèle une voie féconde pour mettre en lumière ses enjeux spirituels, selon le motif propre à la pensée chinoise du « détour » pour mieux donner « accès »²⁹⁹ – dès lors que l'influence de l'Orient agit en creux, principalement par innutrition culturelle et philosophique. L'œuvre rejoint de façon asymptotique les sagesses issues de l'Asie en ce qu'elle fait de l'immanence une ouverture vertigineuse sur l'absolu – que le poète nomme l'Un –, et qualifie la condition charnelle de la personne, liée à la mortalité, en opposition à son éducation catholique. Elle aboutit ainsi à une refiguration du sacré, lequel s'assimile à la Vie absolue, en tant qu'archi-puissance qui enfante chaque existence et génère chaque pouvoir de la subjectivité. Comme l'explique Jérôme Thélot, le travail rédactionnel de l'écrivain se fait poésie « en ce qu'elle est d'abord non pas une écriture, mais ce travail : un ressaisissement de la vie par elle-même, une reprise de la vie de son propre absolu »³⁰⁰.

En particulier, dès lors que l'entreprise poétique a vocation à initier à « une intimité avec le corps, avec la présence au monde de celui-ci, qui ouvre des avenues plus vraies vers cette immédiateté de l'être sensible dont est privée toute pensée conceptuelle »³⁰¹, elle consonne avec la dimension spirituelle qui sous-tend la pratique des arts martiaux modernes. D'une part, l'une des principales sources d'accès à la culture extrême-orientale pour Bonnefoy est le livre d'Eugen Herrigel sur son initiation au tir à l'arc traditionnel. D'autre part, la prégnance d'un imaginaire guerrier dans les poèmes – principalement inspiré par la légende arthurienne – invite à penser que l'auteur est conscient de l'importance des valeurs initiatiques associées aux disciplines guerrières. Livane Pinet-Thélot souligne à cet égard la captation des attributs positifs de l'épée pour les transférer à la plume, selon un isomorphisme entre l'outil de l'écrivain et celui du guerrier :

²⁹⁵ Voir Masaru EMOTO, *L'eau, mémoire de nos émotions* [2003], traduit de l'anglais par Gérard LECONTE, Paris, Guy Trédaniel éditeur, 2006.

²⁹⁶ Voir Boris CYRULNIK, *De chair et d'âme*, *op. cit.*

²⁹⁷ « La pire des choses dans la vie est d'être ignoré. Prêter attention à une chose est une façon de lui donner de l'énergie », Masaru EMOTO, *L'eau, mémoire de nos émotions*, *op. cit.*, p. 65. Voir également : Naomi I. EISENBERGER, Matthew D. LIERBERMAN, Kipling D. WILLIAMS, « Does Rejection Hurt ? An fMRI Study of Social Exclusion », in *Sciences*, volume 302, n°5643, octobre 2003, pp. 290-292 ; Naomi I. EISENBERGER, Johanna M. JARCHO, Matthew D. LIERBERMAN, Bruce D. NALIBOFF, « An experimental study of shared sensitivity to physical pain and social rejection », in *Pain*, n°126, 2006, pp. 132-138 ; Sarah L. MASTER, Naomi I. EISENBERGER, Shelley E. TAYLOR, Bruce D. NALIBOFF, David SHIRINYAN et Matthew D. LIERBERMAN, « A Picture's Worth. Partner Photographs Reduce Experimentally Induced Pain », in *Psychological Science*, volume 20, n°11, 2009, pp. 1316-1318.

²⁹⁸ Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, *op. cit.*, p. 33.

²⁹⁹ Voir François JULLIEN, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, *op. cit.*

³⁰⁰ Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, *op. cit.*, p. 22.

³⁰¹ Yves BONNEFOY, « Entretien avec Yves Bonnefoy », in *L'Œil-de-banq*, n°4 : *Entretien avec Yves Bonnefoy*, Paris, 1994, p. 36.

Que signifie l'épée ? Elle est ce qui tranche, ce qui décide, permettant d'agir au lieu de subir, de prendre en charge son destin. Son pouvoir est cela même que cherche l'entreprise poétique. [...] La puissance décisive de l'arme est donc celle des mots.³⁰²

C'est ce qu'évoque également le texte « Où est le centre », dans lequel le sujet lyrique s'arrête devant un tableau de Delacroix qu'il associe au « centre métaphysique du Louvre » : « le dieu des arts y est debout à combattre les fantômes vides de sens, émanation du chaos, avec cette foudre dont il est l'éclair la beauté »³⁰³. Aussi son investissement de la création littéraire dessine-t-il un *ethos* qui le rapproche des *budoka*. Dans le prolongement de l'approche théorique de Didier Anzieu, cet *ethos* invite à ranger la figure du scripteur parmi les créateurs qui trouvent l'inspiration par des techniques de « recharge pulsionnelle »³⁰⁴ de l'ordre de la privation, de l'ascèse – à l'image des adeptes martiaux – :

[...] ceux qui suscitent une montée pulsionnelle intensément concentrée en suspendant le plus possible sa réalisation dans des objets et des buts où elle se dissiperait : ils cherchent une chambre d'hôtel sommaire, une île, le désert, la solitude, l'altitude, l'immobilité, le jeûne, l'abstinence.³⁰⁵

On peut réciproquement postuler l'influence d'un imaginaire guerrier chez Yves Bonnefoy concernant l'investissement de la spiritualité comme *acte*, en transposant dans l'écriture la valorisation occidentale, d'ordre religieux, du *faire martial*³⁰⁶. Ce rapport à la création participe également à la performativité d'une posture auctoriale prophétique, s'il est vrai que l'œuvre a pour dessein « le dévoilement de l'essence de la vie »³⁰⁷. C'est ce qu'invitent à considérer à la fois la présence de Cassandre dans les premiers recueils et les textes qui annoncent une fin de la civilisation par elle-même³⁰⁸. Alors que la figure de Dieu se révèle le plus souvent un signifiant vide dans les poèmes, la parole prophétique fonctionne ici comme un savoir de l'homme vers l'homme grâce à sa liaison originelle à la Vie absolue ; soit la fusion de la Parole de la Vie avec la parole incarnée du scripteur :

Renonce-toi en nous comme un fruit se déchire,
Efface-nous en toi. Découvre-nous
Le sens mystérieux de ce qui n'est que simple
Et fût tombé sans feu dans des mots sans amour.³⁰⁹

³⁰² Livane PINET-THÉLOT, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger*, op. cit., pp. 44-45.

³⁰³ « Où est le centre ? », in *Le Grand Espace*, p. 58.

³⁰⁴ Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, op. cit., p. 109.

³⁰⁵ *Idem*.

³⁰⁶ Karlfried Graf DÜRKHEIM, *Hara. Centre vital de l'homme* [1967], traduit de l'allemand par Claude VIC, Paris, Le courrier du livre, 1974 ; Albert PALMA (sous la direction de), *Question de, n°117 : L'Esprit du Geste*, Paris, Albin Michel, 1999 ; Howard REID et Michael CROUCHER, *The Way of the Warrior. The Paradox of the Martial Arts* [1983], New-York, Presses Overlook, 1995 ; Claude DURIX, *Le Sabre et la Vie. Ou le combat pour l'unité de l'Être* [1985], Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 1997.

³⁰⁷ « [...] et, si elle le fait par des procédés esthétiques, c'est parce que l'art, auquel elle appartient, est le véhicule privilégié de cette relation essentielle à la vie », Michel HENRY, *La barbarie*, op. cit., p. 185.

³⁰⁸ « Je pourrais m'écrier que partout sur terre / Injustice et malheur ravagent le sens / Que l'esprit a rêvé de donner au monde, / En somme, me souvenir de ce qui est, / N'être que la lucidité qui désespère », « Dans le leurre des mots. II », in *Les planches courbes*, p. 77 ; « [c]raignons-nous une apocalypse ? Mais c'est bien pis qu'une crainte », « Entretien. Yves Bonnefoy : "La poésie, c'est ce qui reprend à la religion son bien" ». Voir à ce sujet en particulier : Christophe MEURÉE, « Que le monde aille à sa perte : proliférations prophétiques dans la littérature contemporaine (entre Duras et Volodine) », conférence organisée par *Figura. Centre de recherche sur l'imaginaire et le texte*, Université de Québec, Montréal, 4 novembre 2010, <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/que-le-monde-aille-a-sa-perte-proliférations-prophetiques-dans-la-littérature>.

³⁰⁹ « La lumière, changée », in *Poèmes*, p. 233.

Son entreprise tend à qualifier de la sorte le langage poétique comme un exercice sacré qui participe intimement de l'intrigue « nocturne » tant des personnes que de la Vie absolue ; si bien qu'on est conduit avec Jérôme Thélot à considérer que la poésie se révèle :

[...] non pas un attribut de l'essence de l'homme, encore moins une faculté ou une disposition particulière, mais exactement un *destin* : car, ainsi pensée, la « poésie » n'est rien moins que l'essence comme telle, l'essence de l'homme elle-même accomplissant son mouvement propre.³¹⁰

Bonnefoy mentionne lui-même significativement, à propos du « pouvoir-être » des mots : « leur avenir infini d'associations prétendues verbales, dites gratuites, nous retrouverons qu'il n'est que la métaphore de notre rapport infini avec la moindre chose réelle »³¹¹.

En contrepartie, si les poèmes ont vocation à transmettre le savoir de la Vie, ils exigent du lecteur un art de lire spécifique. Car le travail scripturaire du poète est loin de constituer une condition suffisante pour transmettre la Parole de la Vie, en ce sens que le lecteur peut demeurer seulement dans une réception langagière. Cet art de lire correspond à faire pleinement siennes les énonciations dans l'horizon de sa propre existence, pour les rendre actives ; c'est-à-dire à faire de la lecture un acte dans et par lequel se répète de façon effective le *faire* de la parole. Il s'agit en ce sens de laisser agir la réversibilité des rôles pronominaux, en écho à la vision de Bonnefoy pour qui « ce *Je*, qui se dégage du moi, qu'est-ce d'autre que le surgissement de ces hommes et femmes que la clôture de ce dernier avait maintenus à distance, scellés dans les figures qu'en bâtissait la pensée ? »³¹². Cela revient à se positionner intérieurement comme un sujet qui, lisant, donne efficacement la parole au sujet lyrique. À l'encontre de la perspective linguistique assimilant les embrayeurs pronominaux à des sujets vides et mensongers³¹³ – puisqu'indifféremment utilisés par tous –, le poète invite à éprouver plus profondément que la Vie elle-même s'affecte et s'éprouve de façon radicale comme singulière dans chaque parole. Chaque ré-énonciation signifie alors non une impossible coïncidence à soi, mais au contraire ce qui ne peut être dissocié de soi, s'il est vrai que « [l]es rôles liés à l'énonciation des paroles renvoient originellement à la partageabilité originelle du pouvoir d'être un soi de la vie »³¹⁴. Ainsi, Yves Bonnefoy instaure, par la requalification de la parole ajustée à soi, un rapport avec le lecteur non plus seulement d'empathie mais plus essentiellement de *co-pathie*.

³¹⁰ Jérôme THÉLOT, « L'essence de l'homme selon Yves Bonnefoy », *art. cit.*, p. 279.

³¹¹ *L'Improbable et autres essais*, p. 127.

³¹² « Entretien avec Fabio Scotto », p. 56.

³¹³ En particulier, Émile Benveniste affirme que les pronoms personnels « ne renvoient ni à un concept ni à un individu » (Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 261) ; et Dominique Maingueneau pose qu'il est « une conception de l'énonciation qu'il faut rejeter, à moins de régresser théoriquement : ce serait une conception de l'énonciation qui permettrait de réintroduire, avec un appareil conceptuel nouveau [...] l'autonomie du sujet, de la "parole" libre » (Dominique MAINGUENEAU, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976, p. 100). Voir également :

³¹⁴ Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », *art. cit.*, p. 109. En ce sens, « ce qui permet à l'acte de langage de coïncider affectivement avec sa propre possibilité ne l'immunise absolument pas par rapport à la façon dont il va être reçu », *idem*.

CONCLUSION

FORMES ET ENJEUX DE *POÉTHIQUES* CONTEMPORAINES

Au terme de ce parcours à travers trois œuvres poétiques contemporaines majeures, il appert, pour reprendre la formule qu'emploie Olivier Ammour-Mayeur, que « la connaissance d'un biais asiatique dans l'écriture de ces [...] auteurs constitue une sorte de *valeur ajoutée*, par laquelle le lecteur obtient l'accès à un supplément de signifiante »¹. Les démarches d'Henry Bauchau, de Christian Dotremont et d'Yves Bonnefoy, dialoguant de façon variable avec les traditions extrême-orientales, révèlent la nécessité de passer par la rencontre de l'altérité, figurée par cette culture énigmatique, pour trouver leur voie créatrice et intérieure.

Cette investigation ne prétend aucunement rendre compte de façon exhaustive de tous les possibles de leurs projets littéraires – d'autant qu'ils puisent à de multiples sources d'inspiration. Les trois poètes sont par ailleurs conscients d'une irréductible distance entre leur culture d'origine et les références asiatiques, qu'ils ne cherchent pas à combler. L'imprégnation d'un imaginaire oriental prend sens en regard d'un désir de revivifier l'écriture, sans toutefois s'aliéner aux formes poétiques chinoises ou japonaises. Elle se révèle moins l'expression d'une fascination que d'une inspiration, en sorte que les écrivains ne se trouvent pas dans une logique mimétique à l'égard de l'Orient. Évaluer la part de ces références implique donc une certaine prudence, dès lors que leur inscription repose sur un « métissage d'imaginaires »² entre les éléments dont ils disposent pour comprendre les traditions de l'Asie et leur propre culture de référence. En outre, cette valeur ajoutée repose sur une « polyvalence de l'effet poétique » qui caractérise l'écriture contemporaine, et conduit « à reconnaître une certaine disponibilité du texte poétique à la diversité des formes de conscience qui l'appréhendent et l'investissent »³ :

Cette appréhension, outre phénoménologique, rapproche ces œuvres contemporaines de la « disponibilité » textuelle propre au domaine de la poétique chinoise classique, laquelle table sur la capacité des lecteurs à laisser un flottement de sens, un *vide* en travail dans la pensée, autour duquel s'agrègent les interprétations possibles.⁴

Au sein de cet imaginaire, l'influence des arts martiaux permet de faire jouer des clefs interprétatives innovantes qu'autorise la plasticité de sens de ces œuvres. Cela se conçoit d'autant plus que la rencontre avec cette culture s'opère sur le mode d'une progressive incorporation qui n'est pas toujours pleinement conscientisée,

¹ Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 160.

² Voir Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Écritures nomades : écrivains français et Extrême-Orient*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010, collection « Écritures ».

³ Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, op. cit., p. 160.

⁴ *Idem*.

et se comprend comme le passage d'un rapport d'extériorité avec la sensibilité orientale à un rapport d'intériorisation – ce qui crypte son influence dans les thématiques des auteurs.

*

L'Extrême-Orient s'assimile poétiquement, chez Henry Bauchau, à la « Chine intérieure »⁵, qui structure l'espace textuel à la fois selon un axe Est-Ouest et selon un axe surface-profondeur. L'inscription de références asiatiques se lie au projet d'un *dire* de l'intériorité, qui s'éclaire par le fait que sa vocation d'écrivain émerge dans le contexte d'une cure psychanalytique – le poète identifiant lui-même la création à une pratique qui prolonge chez lui le travail d'analyse de soi. Dans cette perspective, l'importance des images guerrières à l'avant-plan des premiers recueils se conçoit comme la mise au jour d'une violence dont le sujet lyrique est le témoin à la fois extérieur et intérieur. Par corollaire, ce qui attire le scripteur dans la pratique martiale – ainsi qu'il le reconnaît lui-même – est, pour une part, le travail de l'Inconscient qu'offre la mise en jeu du corps propre aux *budo*, lequel permet de se confronter à la violence contenue en soi. L'évolution thématique et formelle de l'œuvre, dynamisée par l'espérance – c'est-à-dire un horizon positif lié à la lumière, à l'élévation spirituelle – invite à considérer plus profondément l'intériorisation de valeurs philosophiques orientales, de façon à développer une poétique des mutations. L'impermanence qui caractérise la pensée chinoise à partir de la réversibilité des principes opposés et complémentaires du *yin* et du *yang* rejoint la fécondité mystérieuse du vécu, telle que la psychanalyse a pu le mettre en lumière. En ce sens, le travail d'Henry Bauchau apparaît sous-tendu par une dynamique processuelle qui aboutit à l'élaboration d'une écriture à la fois guerrière et guérisseuse – guérisseuse parce que guerrière –, en écho aux valeurs initiatiques attribuées dans les représentations occidentales aux arts martiaux. Cette réversibilité puise sa performativité dans une conception de l'écriture poétique à l'instar d'une Voie extrême-orientale, fondée sur la valorisation d'une ritualité rédactionnelle dans laquelle l'identité se met en jeu, avec sincérité, pour accéder à une identité plus accomplie. Le *faire* scripturaire s'inscrit dans une perspective d'amélioration constante de soi par le biais du langage, comme révélateur de l'intériorité. De la sorte se joue pour l'écrivain une dimension initiatique propre à la poésie, qu'il donne en partage.

Chez Christian Dotremont, l'évocation de l'Extrême-Orient concerne en premier lieu une façon de déterritorialiser le lecteur et de poétiser les éléments convoqués. Si l'on retrouve des traces textuelles indicatives d'un imaginaire asiatique dans les premiers textes, ce territoire fusionne progressivement avec la Laponie, dont les logogrammes constituent pour une part l'expression figurale – le support médiologique de la page s'identifiant, par analogie, à la surface neigeuse du grand Nord. Dès lors, l'influence de la culture extrême-orientale se lit de façon privilégiée dans la mise au point de l'écriture logographique, laquelle invite à comparer la technique du poète plasticien avec celle des maîtres calligraphes orientaux. L'aspect iconotextuel de ces poèmes-peintures met en lumière les spécificités d'une poésie du geste inspirée, pour une part essentielle, par les traditions chinoise et japonaise. Toutefois, il s'agit moins pour le fondateur de Cobra de s'inscrire dans une perspective mimétique que de développer un moyen de revitaliser le langage à la fois sur le plan des signifiés et

⁵ Il s'agit du titre de l'un des recueils de l'auteur.

des signifiants. Si cette revitalisation s'inscrit à première vue dans un objectif d'ordre révolutionnaire, dans la continuité du surréalisme révolutionnaire, elle concerne plus profondément la question de pouvoir toucher autrui à partir d'une interrogation des conditions de performativité de l'écriture. Le développement d'une poésie du geste invite à considérer que son projet se trouve orienté par la recherche d'une présence à soi aussi intense que possible dans la création afin, en retour, de toucher des figures féminines aimées – le trait logographique se faisant l'extension de la « chair » du logographe pour atteindre l'allocutaire désiré. Tant ces valeurs que la spécificité du geste chez Christian Dotremont offrent d'opérer la comparaison différentielle entre son art et les principes qui sous-tendent les mouvements des calligraphes et des épéistes en Orient – dès lors que les traditions chinoise et japonaise pensent une porosité intrinsèque entre calligraphie et pratique martiale à partir de principes similaires d'utilisation du corps. Plus encore, la mise en jeu visible du corps dans l'acte scripturaire ouvre la possibilité d'interroger l'impact *auto-affectif* de l'écriture sur l'intériorité, comme le résultat d'un *faire* impliquant tout l'être. Cela permet d'en éclairer le pouvoir positif de réparation des blessures narcissiques en regard des défaillances corporelles propres à la condition tuberculeuse du poète.

Les traces d'une imprégnation de l'Extrême-Orient s'avèrent plus subtiles chez Yves Bonnefoy. Ses travaux sur la poétique du *haïku* et la prise en compte dans ses essais des principes de l'art extrême-oriental témoignent d'une innutrition philosophique et esthétique qui a imprégné sa sensibilité. L'Asie constitue à cet égard un « arrière-pays »⁶ intime – soit ce qui dans l'esprit de l'auteur théoricien dédouble les apparences pour leur conférer un horizon de sens supplémentaire, insoupçonné. En particulier, le concept de « présence » qui sous-tend l'ensemble de son projet poétique témoigne, entre autres, de l'imprégnation de la pensée orientale traditionnelle, caractérisée par l'effort de témoigner d'un au-delà de la parole, d'un indicible vécu au contact du monde. Ce rapport à l'absolu se trouve lié à une inquiétude spirituelle, sans traduire pour autant d'appartenance religieuse ; celle-ci, au-delà des références chrétiennes en rémanence, invite à opérer la jonction entre sa pensée et les sagesse orientales, en particulier le bouddhisme *zen* et l'animisme *shintô*. L'analyse plus précise des coordonnées spatiales et temporelles du sacré révèle une qualification de la condition incarnée de l'être, comme ce qui à la fois permet d'expérimenter l'absolu et en constitue la matière même, ancrée dans l'ici-maintenant. La sacralisation du corps qu'induit l'œuvre converge de façon non intentionnelle avec les valeurs spirituelles attachées, dans la pensée occidentale, aux *budo*. Yves Bonnefoy se trouve en effet influencé par la lecture d'Eugen Herrigel⁷, qui contribue au *topos* selon lequel les arts martiaux représentent une forme de pratique du *zen* en mouvement. Plus profondément, l'œuvre produit une refiguration du sacré en l'associant à la puissance d'affectation de soi de la Vie ; en sorte que l'Un dont le poète a l'intuition rejoint la perspective de Michel Henry. Elle offre ainsi d'éclairer l'énigme de l'être-au-monde, à la fois comme finitude et comme ce qui participe à des forces métaphysiques qui dépassent l'existence individuelle. Elle re-sémantise également la condition langagière, dès lors que l'énonciation du poète véhicule la puissance performative d'une Parole originaire de la Vie.

Si chacune des œuvres repose sur des enjeux propres – pour Bauchau, les voies souterraines du questionnement identitaire ; pour Dotremont, la conquête d'une liberté à l'égard des normes langagières ; pour

⁶ Voir Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays. Augmenté d'une postface* [1972], Paris, Gallimard, 2011, collection « Poésie ».

⁷ Voir Eugen HERRIGEL, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* [1953], traduit de l'allemand par Bungaku HAKUSHI, Paris, Dervy-Livres, 1970, collection « Mystiques et Religions », p. 19.

Bonnefoy, l'initiation à la « présence » de façon à enrichir l'être-au-monde –, l'analyse de leurs esthétiques met au jour des convergences sur les plans thématique et formel. En particulier, les différentes problématiques choisies pour investiguer leurs poétiques respectives – les imaginaires guerriers, la question du geste et la dimension spirituelle de l'écriture – se retrouvent à des niveaux variables chez chacun d'eux.

La prégnance d'un imaginaire guerrier chez les trois poètes – qu'il soit d'ordre chevaleresque ou déterminé par un indice d'horreur technologique – s'explique en regard du contexte historique marqué par les conflits mondiaux dans lequel émergent leurs œuvres. Toutes trois partagent le fait de s'inscrire tension entre la volonté de trouver une voie hors de la violence dont les deux guerres mondiales ont été l'expression démesurée, et l'enjeu d'une certaine vitalité de l'héroïsme à sauvegarder. À cet égard, elles recoupent, de façon non nécessairement voulue, les propos d'André Breton, pour qui « [i]l y a un héroïsme [...] poétique hors duquel l'œuvre écrite ne présente plus à faible distance qu'un intérêt documentaire »⁸.

L'importance partagée du *faire*, impliquant à différents degrés le corps des auteurs, souligne leur engagement dans la création, au fondement d'un *ethos* commun de sincérité, et invite à associer leur pratique à une voie initiatique en tant que recherche sans cesse remise sur le métier d'une parole la plus juste possible⁹. Cela se traduit de façon privilégiée par la valorisation d'une ritualité rédactionnelle, laquelle vise entre autres à lutter contre le néant qui menace l'existence. Leurs démarches s'opposent ainsi au désinvestissement actuel des rites qu'analyse Danièle Hervieu-Léger¹⁰, et offrent de retrouver une performativité perdue contre le « désenchantement du monde »¹¹ qu'exprime la postmodernité.

On observe également une quête d'intériorité commune, plus ou moins visible, bien que les trois écrivains se positionnent, différemment, à distance de toute tradition religieuse. Le travail scripturaire s'apparente, chez eux, à une pratique d'ordre spirituel, si bien qu'ils tendent à associer la poésie, de façon avouée ou non, à une forme de sacré dans la langue. Leurs projets se révèlent éminemment « religieux », au sens fondamental d'un pouvoir reliant entre les individus, par le biais de la « matière-émotion »¹² des signes. De ce point de vue, leur art poétique a vocation à fonder des communautés d'affectivités en revivifiant le lien radical, mystérieux, qui unit la personne à la puissance numineuse de la Vie – si l'on s'accorde avec Michel Henry à reconnaître que, dans la mesure où « l'art éveille en nous les puissances affectives et dynamiques d'une vie qui est à la fois elle-même et plus qu'elle-même, il est [...] aussi une forme de vie religieuse »¹³.

Cette cohérence de sensibilité¹⁴ permet de dessiner les contours et les enjeux d'un imaginaire oriental en poésie française contemporaine, relatif à la place du corps dans la création. Henry Bauchau, Christian Dotremont et Yves Bonnefoy exploitent un rapport singulier à l'Extrême-Orient, mais on peut observer que leurs entreprises

⁸ André BRETON, *Alentours II*, in *Œuvres complètes*, volume 1, Paris, Gallimard, 1988, collection « Bibliothèque de la Pléiade », p. 473.

⁹ Voir en particulier les analyses de Nathalie Heinich dans son ouvrage : *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte & Syros, 2000, collection « Armillaire ».

¹⁰ Danièle HERVIEU-LÉGER, *La modernité rituelle*, Paris, L'Harmattan, 2004.

¹¹ Marcel GAUCHET, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, collection « Folio essais ».

¹² Voir Michel COLLOT, *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, collection « Écritures ».

¹³ Michel HENRY, « Art et phénoménologie de la vie », in *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du politique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, collection « Épiméthée », p. 297.

¹⁴ On peut souligner que Christian Dotremont et Yves Bonnefoy se sont liés d'amitié dans leurs années communes d'engagement surréaliste à Paris ; et Henry Bauchau est un lecteur d'Yves Bonnefoy, qu'il mentionne en exergue à l'un de ses recueils. En revanche, Dotremont et Bonnefoy n'ont pas eu connaissance de l'œuvre de Bauchau, et aucun élément ne permet d'inférer l'influence du travail de Dotremont sur celui de Bauchau.

partagent un même horizon, où se révèle une attente similaire à l'égard de cette culture. Celle-ci représente, dans leur esprit, un territoire lié à l'originel dont les traditions philosophiques et artistiques offrent, de façon privilégiée, de revitaliser la création littéraire dans leur langue propre, principalement en raison du fait qu'elles se positionnent à l'encontre du dualisme du corps et de l'esprit auquel ils sont sensibles dans leur culture. Son influence se traduit, d'un point de vue formel, par la mise au point de « poétiques du blanc »¹⁵, liées chez Bauchau à l'inscription du souffle et des rythmes corporels, chez Dotremont à l'élaboration d'une graphie originale fondée sur des techniques gestuelles inspirées des maîtres orientaux, chez Bonnefoy à une poétique qui efface la frontière entre prédication et présence dans le monde. L'exploitation signifiante du blanc renvoie ainsi à une poétique allusive du corps, en tant que matière charnelle du Soi. Dans cet esprit, on peut également postuler l'influence des arts martiaux orientaux qui imprègnent progressivement les consciences européennes au XX^e siècle et façonnent un *zeitgeist* singulier. Car ces pratiques font de la reprise des mouvements l'essence visible de la transmission initiatique des arts asiatiques. En outre, l'inscription d'un univers guerrier dans les œuvres des écrivains constitue un procédé privilégié pour *incarner* le discours poétique.

En regard de ces éléments constitutifs d'un imaginaire extrême-oriental en contexte contemporain – dynamisé, entre autres, par l'introduction des écoles guerrières japonaises et chinoises –, il apparaît que chacun des auteurs identifie, de façon symbolique, sa plume à une arme. Il s'agit, dans le contexte d'après-guerre, de lutter contre une crise des valeurs et du sens, laquelle touche au *faire* poétique. Par ailleurs, l'importance grandissante des *budo* en Europe se révèle liée à une quête d'intériorité à l'encontre de l'effondrement postmoderne des idéaux : ils représentent une forme d'expression où peuvent être revivifiées certaines valeurs occidentales menacées de désuétude, ainsi que les rites qui y sont associés¹⁶. Dès lors se dessine chez Bauchau un isomorphisme entre sa plume de poète et l'épée dans les arts martiaux, qui en fait un instrument de connaissance et d'approfondissement de soi. Le motif de l'épée chez Bonnefoy invite aussi, pour une part, à opérer ce rapprochement ; d'autant que son projet s'inscrit dans la perspective où la plume devient un moyen de lutte contre les mensonges conceptuels. Bien que cet imaginaire soit moins présent chez Dotremont, la question de l'engagement politique de l'écriture, indissociable de la qualité poétique des textes pour lui, vient compenser son désir d'engagement non accompli pendant la Seconde Guerre mondiale. L'écriture logographique exprime une forme d'opposition à ce qui constitue, pour lui, une négation de la présence corporelle du scripteur dans l'écriture occidentale usuelle, et représente un instrument de conquête de liberté.

De ce point de vue, leur rapport à la création laisse entrevoir la permanence d'idéaux chevaleresques à préserver, lesquels se rapportent, chez chacun d'eux, à l'engagement de soi dans l'acte scripturaire. Leur investissement dans l'écriture invite à considérer, dans le prolongement de l'analyse de Didier Anzieu¹⁷, une

¹⁵ L'expression est issue de l'ouvrage d'Anne-Marie Christin : *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters Vrin, 2000, collection « Accent ».

¹⁶ Voir à titre indicatif : Norbert ÉLIAS et Éric DUNNING, *Sport et civilisation. La violence maîtrisée* [1986], traduit de l'anglais par Josette CHICHEPORTICHE et Fabienne DUVIGNEAU, Paris, Fayard, 1994 ; Alain EHRENBURG, « L'âge de l'héroïsme. Sport, entreprise et esprit de conquête dans la France contemporaine », in *Cahiers internationaux de sociologie*, volume LXXXV : *Exploration de l'actuel*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, pp. 197-224.

¹⁷ « Le Moi idéal du créateur fait de lui doublement un conquérant : la conquête de l'objet est en même temps pour lui une conquête de soi car elle s'effectue dans le cadre de ce que Winnicott a appelé l'illusion transitionnelle. Le Moi idéal se pose comme source du monde et source du Soi. Son "idéal" est d'unifier, de totaliser, de récapituler – de fusionner par exemple principe de plaisir et principe de réalité », Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, collection « Connaissance de

proximité profonde avec la lutte guerrière : les transgressions qu'ils pratiquent à l'égard des codes qui déterminent la pragmatique communicationnelle et le caractère noble de la poésie relèvent d'un état d'esprit conquérant, nécessaire pour leur permettre d'aboutir à une œuvre achevée. Aussi les imaginaires guerriers dans leurs écrits constituent-ils une mise en abîme des conditions intérieures de création :

Le Moi, en fonctionnant sous la juridiction du Moi idéal, rend possible au créateur d'une part la transgression mentale des préjugés, des tabous, des héritages, ce qui est nécessaire pour effectuer une découverte originale, et d'autre part le disculpe de ces transgressions, ce qui est nécessaire pour amener l'œuvre à son terme.¹⁸

Cette perspective est étayée par le fait que la figure du chevalier constitue, selon l'analyse de Dominique Maingueneau, un embrayeur « paratopique »¹⁹ privilégié de la situation d'écrivain. En raison d'une même posture en décalage avec les normes sociales, la vocation des auteurs s'identifie d'autant plus à l'*ethos* du chevalier, frappé de désuétude, qu'ils ne se laissent « enfermer dans aucun groupe de production ou de gestion de richesses » et peuvent de la sorte affirmer « les valeurs qui doivent fonder tout groupe »²⁰.

*

De façon symptomatique, les trois écrivains exploitent le *topos* contemporain d'une Asie neigeuse²¹, qui vient ancrer sur le plan thématique leurs « poétiques du blanc ». Cette association caractérise une rêverie touchant à un Orient fantasmatique, intouchable et pur, comme l'évoquent les qualités de la neige. Cela prend sens en regard du contexte traumatique de la Seconde Guerre mondiale, qui a induit la nécessité, pour ces poètes, d'une quête de sens pour re-sémantiser l'acte créateur. La neige évoque en effet, parmi ses possibles poétiques, la question d'un indicible à refigurer, d'une sublimation par l'écriture, qui ne peut s'opérer que par déterritorialisation – ce qui en fait un symbole emblématique de « résilience »²² à l'égard de l'innommable. Si la quête des auteurs se trouve orientée par l'attrait pour la Chine et le Japon, c'est en raison du fait que les sagesses orientales s'auréolent d'une résistance positive au temps qui les assimile à des moyens efficaces pour revitaliser les traditions occidentales²³, lesquelles sont associées dans la période d'après-guerre à un déclin, à un « temps de la fin »²⁴ selon l'expression de Christophe Meurée.

En particulier, l'importance de qualifier la condition incarnée de l'homme pour Bauchau, Dotremont et Bonnefoy – que ce soit en faisant des affects corporels la matière des textes, en privilégiant la dimension

l'Inconscient », p. 64.

¹⁸ « Le Moi idéal prône au Moi les triomphes à obtenir sur les frustrations, les traumatismes, les séparations, les objets d'amour perdus », *ibid.*, p. 65.

¹⁹ Voir Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, collection « U. Lettres ».

²⁰ « Comme l'écrivain, [le chevalier] n'est pas celui qui possède un statut par son patronyme mais l'anonyme dont personne ne répond et qui se fait un nom par ses actes, le fabricant de légendes dont on connaît le nom et non pas le visage », *ibid.*, p. 186.

²¹ Ce *topos* est également construit par des auteurs comme Victor Segalen, Pierre Jean Jouve et Philippe Jaccottet. Cette question mériterait de plus amples analyses que l'on ne peut ici que suggérer.

²² Voir Boris CYRULNIK, *De chair et d'âme*, Paris, Odile Jacob, 2006.

²³ En ce qui concerne le Japon, Michel Vié montre que sa reprise économique et ses transformations culturelles à la suite de la Seconde Guerre mondiale s'expliquent en raison du maintien de certaines structures traditionnelles ; voir Michel VIÉ, *Le Japon contemporain* [1971], Paris, Presses universitaires de France, 1991, collection « Que sais-je ».

²⁴ Voir Christophe MEURÉE, *La scène d'atemporalité dans le récit contemporain de langue française. Inventer l'envers du temps*, thèse en philosophie et lettres (langues et littératures romanes), volume 2, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2009.

actantielle de l'écriture ou en valorisant la finitude – s'éclaire en regard de la déshumanisation inhérente à l'instauration de logiques de destruction fondées sur une distance radicale entre l'affect et l'acte, telle qu'elle a abouti à l'extermination de masse, que ce soit à travers les camps concentrationnaires ou par le biais de l'arme atomique. À l'encontre de ces processus qui touchent aux limites de l'intellection et induisent le vertige, leurs poétiques initient le sujet de réception à faire l'expérience *métaphysique* de l'expérience d'autrui, telle que la décrit Michel Henry. Elles invitent à dépasser le donné objectif (la structure organique du corps) au profit d'un rapport de *co-pathie* à autrui (l'expérience de son être comme « chair » jouissante et souffrante) qui fait droit au fait que son corps se trouve pleinement habité d'une puissance vitale identique à chaque Soi vivant :

[...] lorsque je regarde le visage d'autrui, je ne vois jamais un œil mais son regard [...]. Loin d'être inerte, insensible, identifiable alors à n'importe quel corps matériel, le corps d'autrui, en dépit de son objectivité, s'offre à moi comme un corps vivant, puisque tous les caractères [...] qui sont ceux d'une chair – se laissent reconnaître en lui.²⁵

Cette perspective confère un supplément de sens au choix formel, dans les œuvres poétiques, d'exploiter la « structure d'horizon »²⁶ au cœur de leur idiolecte, de façon à opérer même l'effraction du sens conventionnel par des liaisons inattendues entre les mots. L'enjeu est en effet de témoigner, par la mise en question des évidences, de la singularité du rapport des auteurs au monde, de manière à lutter contre le principe de l'irréalisation de la Vie affective, intime, de la personne que met en lumière Henry. Car le corps fait obstacle à la perception de la puissance vitale qui l'habite : « [s]e vider de sa substance dans l'extériorité d'un "dehors", tel est le propre de toute chair concevable. Au même titre que le mien, le corps objectif d'autrui est cela : l'irréalisation d'une chair dans l'apparaître du monde et par lui »²⁷.

De ce point de vue, Bauchau, Dotremont et Bonnefoy se positionnent à l'encontre de la fissure du régime sémiotique qui caractérise l'époque contemporaine. Leurs poétiques de l'« horizon » relèvent d'une recherche d'un *dire* intime de soi non mensonger²⁸ : tous trois tentent d'affranchir le langage de sa dimension intransitive, de façon à faire du poème le lieu d'un *dire* incarné, d'un *dire* de la Vie, qui témoigne à travers eux. Leur implication dans leurs actes de parole vise ainsi à tisser, de façon performative, un lien émotionnel avec le lecteur contre la puissance de néantisation de l'intériorité charnelle, propre à la « barbarie »²⁹ techniciste.

À cet égard, le développement d'un imaginaire martial au début du XX^e siècle entre en résonance avec les inquiétudes des trois poètes. L'enseignement des écoles guerrières d'Asie met en effet en valeur le déploiement de potentialités insoupçonnées de l'être ; ce qui les assimile à des Voies qui s'opposent à la rupture du sujet et de son corps à l'époque contemporaine. Cette rupture est la conséquence des logiques mécanistes induites par la rationalité scientifique ainsi que de l'impact des valeurs industrielles qui ont dévalorisé les

²⁵ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 219.

²⁶ Voir Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon* [1989], Paris, Presses universitaires de France, 2005, collection « Écritures ».

²⁷ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit., p. 219.

²⁸ Ce principe n'est pas contradictoire avec le fait que le sujet lyrique peut être soumis aux principes de fictionnalisation du scripteur ; voir : Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », in *Texte*, n°1, Toronto, Trinity College, 1982, pp. 27-49.

²⁹ L'expression est empruntée à Michel Henry dans son ouvrage : *La barbarie*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1987, collection « Le livre de poche. Biblio essais ». « La vérité qui est à soi-même son propre critère a pour seul et unique critère l'Individu, cela même qui, étant ce qu'il est, invinciblement, dans son auto-affection et par elle, c'est-à-dire encore sur le fond en lui de l'ipséité, s'essencifie comme Monade et comme Individu », *ibid.*, p. 102.

performances physiques de l'homme à l'aune du rendement trépidant des automates. Dès lors, le potentiel de sagesse des arts martiaux réside dans leur qualification de la condition charnelle de l'individu, à l'encontre du mouvement qui va dans le sens d'une amélioration du corps – jugé imparfait dans la pensée techniciste contemporaine – par le biais d'artefacts de pointe. Comme le souligne David Le Breton :

[L'homme] savait déjà ne plus être au centre de l'univers (Copernic), ne pas être radicalement différent de l'animal (Darwin) et n'avoir qu'une conscience limitée de soi (Freud), une quatrième rupture s'annonce à travers la dissolution de la frontière entre l'humain et l'artificiel, l'homme n'est plus ontologiquement opposé à la machine, celle-ci entre désormais dans sa fabrication.³⁰

Sur cet horizon, les œuvres poétiques d'Henry Bauchau, Christian Dotremont et Yves Bonnefoy rejoignent la portée symbolique des Voies extrême-orientales – placées en horizon de leur pratique de la plume –, en ce qu'elles qualifient le corps comme le support organique palpitant, sacré, de l'affectivité, à l'encontre des dualismes dont ils cherchent à se mettre à distance. Ils convoquent le corps au-delà de sa dimension tangible pour tracer les signes, dans ce qu'il a plus originairement d'*intangible* ; ce qui constitue une condition efficace concernant le rassemblement d'une communauté d'affectivités aussi élargie que possible à l'avant des textes.

*

En regard des valeurs qui motivent leurs entreprises, celles-ci constituent de manière singulière autant de *poétiques* ; c'est-à-dire des œuvres fondées sur l'indissociation d'un projet esthétique et d'une inquiétude éthique. On conçoit, à partir du cadre théorique de Jean-Claude Pinson, qu'elles interrogent de façon fondamentale la possibilité d'une habitation épanouie du monde en contexte contemporain, en tant qu'elles se trouvent orientées par « la visée du séjour que l'œuvre constitue comme son horizon »³¹ :

Un poème n'est pas seulement un objet verbal offert à la jouissance esthétique ou à l'analyse, il est aussi une proposition de monde – une proposition quant à une modalité possible de son habitation. Employer le « mot-valise » de *poétique*, c'est ainsi désigner le rapport d'une parole à une « habitude d'habiter » (selon la double étymologie du mot *éthos*) spécifique à tel ou tel poète.³²

La question de l'habitation du monde renvoie, en profondeur, à celle du pouvoir de la création. L'investissement des auteurs dans leurs actes poétiques, comme mise en jeu sincère de leur intériorité, assimile la poésie à une Voie non seulement comme recherche indéfinie de paroles ajustées à soi, mais aussi comme ce qui peut accroître le potentiel vital de la personne. Leur engagement leur fait éprouver la création comme une force initiatique, au sens que lui donne Mircea Eliade d'un « passage d'un mode d'être à un autre » opérant « une véritable mutation

³⁰ David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité* [1990], Paris, Presses universitaires de France, 2008, collection « Quadrige/Essais débats », pp. 323-324.

³¹ Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, collection « Recueil », p. 135. Dans cet esprit, voir également : Alain MONTANDON (études réunies par), *De soi à soi : l'écriture comme autospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, collection « Écritures ».

³² *Idem*.

ontologique »³³ ; soit l'acquisition d'un savoir-être qui déborde de la sphère d'écriture pour irriguer toute l'existence. Ainsi, l'éthique poétique des écrivains fait se rejoindre à la fois le questionnement de valeurs et la visée plus fondamentale de ce que Paul Ricœur désigne par « une vie accomplie »³⁴ :

[...] c'est à la visée éthique que correspondra ce que nous appellerons désormais estime de soi, et au moment déontologique le respect de soi. [...] L'estime de soi est plus fondamentale que le respect de soi [...] le respect de soi est l'aspect que revêt l'estime de soi sous le régime de la norme [...].³⁵

Chez chacun d'eux émerge en effet une même trajectoire qui va vers un rapport lumineux et plus apaisé au monde, motivée par l'espérance³⁶. Au-delà du fait que leur parole se révèle constituée de faits discursifs rétifs à la codification, leurs pratiques du langage invitent à considérer leur potentiel d'épanouissement de l'intériorité. Significativement, pour Bauchau, la poésie se range parmi les « grands apprentissages » qui « [d]ans le champ du malheur / [...] plantent toujours / leur objection »³⁷ ; pour Dotremont, elle participe à l'effort « de l'emporter sur le malheur » en mettant « en règle sa vie intérieure avec la vie du dehors »³⁸ ; et pour Bonnefoy, elle se fait l'épreuve par laquelle le sujet peut « se prouver, et à soi-même d'abord, digne de vivre là où la vie a son lieu, c'est-à-dire “ici”, “maintenant”, dans la présence des autres êtres »³⁹. L'étude de leurs esthétiques offre ainsi d'éclairer, dans l'interrogation de la création qu'ouvre la phénoménologie de la Vie, le fait que « la qualité propre au texte littéraire se fonde sur le pouvoir qu'il a de produire quelque chose qu'il n'est pas »⁴⁰.

La question d'une performativité initiant à une habitation poétique du monde prend pleinement sens à partir du moment où l'on fait droit à la « vulnérabilité intrinsèque du désir de vivre »⁴¹ – laquelle peut pousser les individus à désinvestir leurs actes, à tenter de se dissocier de soi. En effet, la phénoménologie de Michel Henry révèle une forme d'aliénation à l'égard de la structure *auto-affective* de la Vie, qui ne cesse de se lier à soi et inscrit la condition humaine sous le sceau d'une passibilité problématique. Cette venue en soi de la Vie, sans déliaison possible, comme *pâtir* et pouvoir de *pâtir*, implique une violence originaire de l'être-au-monde : l'épreuve d'une condition nécessairement incarnée qui peut s'insupporter sous le fardeau d'une sensibilité impliquant une existence parfois douloureuse, vécue sur le mode de l'effraction⁴². Or, les éléments « bio/graphiques »⁴³ des

³³ Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 153.

³⁴ Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, collection « Points. Essais », p. 200.

³⁵ *Ibid.*, p. 201.

³⁶ Henry Bauchau se dit « écrivain par espérance » (Henry BAUCHAU, *L'Écriture à l'écoute. Essais réunis et présentés par Isabelle Gabolde*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 121). Yves Bonnefoy évoque « l'espérance qu'il y a dans la poésie » (Yves BONNEFOY, « Entretien. Yves Bonnefoy : “La poésie, c'est ce qui reprend à la religion son bien” », in *Le monde des religions*, http://www.lemondedesreligions.fr/entretiens/yves-bonnefoy-la-poesie-c-est-ce-qui-reprend-a-la-religion-son-bien-30-12-2011-2157_111.php, consulté le lundi 9 janvier 2012) et compose un poème intitulé « La tâche d'espérance » selon une mise en abîme des enjeux de l'écriture. Christian Dotremont mentionne de façon plus discrète dans certains textes : « [a]ujourd'hui / c'est-à-dire espérances d'été » (« Aujourd'hui », in *Œuvres poétiques complètes*, p. 431), « le désir terrestre, géologique, à spires d'espérer » (« La trois-cent-soixante-septième nuit », *ibid.*, p. 471), « tu me laissais de me nourrir de ma seule faim de toi, de la seule espérance alors » (« Dans ma chambre », logogramme, *ibid.*, p. 512).

³⁷ Henry BAUCHAU, « Petite suite au 11 septembre 2001 », in *Poésie complète*, p. 344.

³⁸ Citation de Christian Dotremont reprise dans Marc QUAGHEBEUR, « Dotremont ou la perspective du parmi », in Fernand VERHESEN et Frans DE HAES (sous la direction de), *Autour de Christian Dotremont*, in *Courrier du centre international d'études poétiques* (hors-série), Bruxelles, 1982, p. 13.

³⁹ Yves BONNEFOY, *Rue Traversière et autres récits en rêve (1977-1987)*, Paris, Gallimard, 1992, collection « Poésie », p. 199.

⁴⁰ Wolfgang ISER, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyn SZNYCER, Sprimont, Mardaga, 1997, collection « Philosophie et langage », p. 61.

⁴¹ L'expression est empruntée à Raphaël Gély dans son article : « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », in Benoit KANABUS et Joseph MARÉCHAL (sous la direction de), *Dire la croyance religieuse. Langage, religion et société*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012, collection « Anthropologie et philosophie sociale », pp. 85-117.

⁴² Voir à ce sujet la notion d'effraction du pare-excitation qui préserve le Moi des agressions affectives qui peuvent menacer son intégrité :

œuvres soulignent que chacun des poètes y est sensible, que ce soit pour Henry Bauchau par le biais de la psychanalyse – à la fois comme analysé et analysant –, pour Christian Dotremont en regard de sa condition de tuberculeux et de ses blessures amoureuses, ou pour Yves Bonnefoy par le biais d'une réflexion sur les rapports entre existence et finitude.

On mesure dès lors, bien que la Vie génère chaque être comme l'*ego* qu'il est radicalement, l'enjeu d'adhérer de façon performative à sa condition pour accéder à une plénitude existentielle ; c'est-à-dire à répondre à l'appel radical de la Vie, qui intime d'être ce vivant que l'on est. La trajectoire des œuvres témoigne à cet égard d'une relation symétrique essentielle entre l'épreuve de la force d'inscription dans le courant vital attachée aux énonciations poétiques d'une part, et la reconnaissance d'une vulnérabilité intérieure d'autre part. C'est en faisant droit au fait que vivre ne va pas de soi – en un sens non social mais plus originairement affectif – que l'on peut comprendre le rôle que la création littéraire peut jouer pour aider les poètes à pouvoir faire face à la rugosité du monde et, ainsi, partager par le biais de l'écriture un rapport épanoui à la condition de vivant. En contrepartie, tout déni du débat affectif propre à la condition humaine induit la mise à mal du pouvoir performatif de leurs actes de langage, pris au sens fort d'actes d'adhésion à la Vie.

L'association chez les trois auteurs de la création à une Voie révèle que le travail rédactionnel se conçoit, pour eux, comme l'expression et le moyen d'un consentement sans cesse renouvelé à leur existence, laquelle se trouve éclairée par le pouvoir poétique des mots. Elle s'assimile à une forme de participation active à leur condition sur fond d'une prise en compte de leur vulnérabilité existentielle, inhérente au fait d'être « chair » ; ce qui leur évite, malgré la puissance *pathétique* de la Vie, d'être pris de haine à son égard (Bauchau et Dotremont évoquent tous deux la possibilité du suicide). Car comme le souligne Paul Ricœur :

La souffrance n'est pas uniquement définie par la douleur physique, ni même par la douleur mentale, mais par la diminution, voire la destruction de la capacité d'agir, du pouvoir-faire, ressenties comme une atteinte à l'intégrité du soi.⁴⁴

De ce point de vue, l'héroïsme de Bauchau, Dotremont et Bonnefoy se révèle caché, au sens où il caractérise moins le brillant combattant que le résistant qui lutte dans l'ombre contre les puissances destructrices de l'être, sans gloire mais non sans efficacité. Il consiste à défendre une vitalité du *dire* par l'engagement de soi dans leur énonciation, de façon à éprouver la puissance de renouvellement de la parole et à ouvrir ainsi sans cesse du possible – poétiquement, mais aussi, par extension, dans les autres actes de l'existence.

Plus encore, dès lors que la création est investie d'un pouvoir d'inscription dans la Vie, se joue l'accroissement bénéfique de l'épreuve de soi, c'est-à-dire une jouissance d'être au monde, en regard de sa dimension éminemment émotionnelle. Ainsi que le formule Jérôme Thélot :

[...] la poésie est une *réponse affective* « dans l'homme » [...] à ses *besoins affectifs*, elle est le « métier » [...] par lequel, dans « le rythme et la rime » ou dans la « prose poétique, musicale », l'âme individuelle trouve sa réponse

Didier ANZIEU, *Le Moi-Peau* [1987], Paris, Dunod, 1995, collection « Psychismes » ; Michèle GENNART, *Corporité et présence. Jalons pour une approche du corps dans la psychose*, Argenteuil, Le Cercle Herméneutique Éditeur, 2011, collection « Phéno ».

⁴³ Voir Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

⁴⁴ Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 223.

verbale à ses mouvements émotionnels, sa réponse qui est à la fois son expression et sa correspondance, et en laquelle elle se réjouit d'elle-même, sans autre but qu'elle-même.⁴⁵

Aussi les trois écrivains peuvent-ils affronter d'autant plus efficacement la difficulté de vivre, inhérente au fait d'endurer leur condition incarnée, qu'ils se mettent en état de laisser autant que possible, grâce à l'écriture, « chacun de leurs vécus adhérer intérieurement à lui-même comme étant un vécu où leur vie continue de naître à son désir de vivre »⁴⁶. Leur pratique du langage les ouvre intérieurement à une disponibilité à l'égard du monde et de leur corps, telle qu'elle participe au processus d'auto-génération de la Vie. On est alors conduit à partager les propos de Jérôme Thélot qui identifie la poésie à « l'acte propre à la vie humaine, comme le faire même en lequel cette vie consiste, comme l'édification par excellence de son être de vie »⁴⁷ : « [l]a poésie n'est pas un travail parmi les autres ; elle est, comme dit Roberto Juarroz, “le travail fondamental” ; et le poème n'est pas un produit quelconque, il est le “révélateur de l'homme à lui-même” »⁴⁸.

C'est sur cet horizon que l'on peut concevoir un isomorphisme d'ordre phénoménologique entre la plume des poètes et le sabre, considéré dans le contexte *pathétique* de la pratique des arts martiaux. La transmission des techniques guerrières, létales, initie le pratiquant à faire l'épreuve de sa propre vulnérabilité, tant physiquement – par l'étude de mouvements qui menacent potentiellement son intégrité – que psychiquement – dès lors que leur enseignement implique la réitération exigeante des gestes. Cette perspective est amplifiée par le fait que le sort de chaque technique se joue sur fond de question de vie ou de mort. En contrepartie, la pratique martiale tend à révéler la puissance de la Vie, qui ne cesse de s'accroître indéfiniment dans l'épreuve des pouvoirs que l'adepte met en jeu. En outre, le travail de modification de l'utilisation du corps dans les *budo*⁴⁹ – à l'instar du travail de modification de la langue en poésie contemporaine – génère une intensification de l'être, dynamisée par la retenue en soi du mouvement et la répétition des gestes, de façon à coïncider aussi pleinement que possible avec les potentialités de la « chair », à se fondre dans ce qui est intérieur à soi⁵⁰. En regard de ces différents éléments, on conçoit que la perspective valorisante de Jérôme Thélot à l'égard de la poésie concerne aussi un art tel que l'Aïkido, dès lors qu'il initie à déployer les pouvoirs corporels de l'individu.

*

À partir du renversement que met au jour Paul Ricœur entre Soi et l'Autre⁵¹, la mise au jour du pouvoir *auto-affectif* des entreprises de Bauchau, Dotremont et Bonnefoy fait signe vers un pouvoir d'ordre *pathétique* tout

⁴⁵ Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, collection « Encre marine », p. 46.

⁴⁶ Raphaël GÉLY, « Souffrance et attention à la vie : éléments pour une phénoménologie radicale du soin », in *Bulletin d'analyse phénoménologique*, volume 5, 2009, <http://pupups.ulg.ac.be/bap.htm>, consulté le 12 juillet 2012, p. 16.

⁴⁷ Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁹ Cette perspective ouvre des perspectives de recherche inédites en contrepoint des études actuelles qui tentent de formaliser la mise en jeu du corps du pratiquant d'arts martiaux à partir des conceptions occidentales traditionnelles de la motricité ; voir André TERRISSE (sous la direction de), *Recherches en Sports de combat et en Arts martiaux. État des lieux*, Paris, Revue EPS, 2000, collection « Activités physiques et sports. Recherches et formation ».

⁵⁰ Voir à titre indicatif : Basile DOGANIS, « Les arts martiaux japonais et le sentiment de l'évidence : une certitude du corps entre savoir et savoir-faire », in *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°2 : *Le corps*, 2003, <http://traces.revues.org/4145>, consulté le 12 octobre 2012.

⁵¹ « [...] n'est-ce pas plutôt l'intégrité personnelle qui est en jeu dans les devoirs dits envers autrui ? N'est-ce pas soi-même qu'on méprise en prononçant un faux serment ? », Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 308.

aussi essentiel, au sens où il agit en retour sur le lecteur dans le travail de réception. Comme le décrit Michel Jarrety, le passage de l'expérience vécue, transfigurée en émotion poétique, devient « le mouvement d'une conversion où, par un renversement essentiel, l'œuvre s'accroît de pouvoir donner »⁵². Il s'agit de considérer qu'un rapport spécifique au langage détermine un pouvoir essentiel d'accroissement du potentiel de Vie du sujet de réception. Si l'on s'accorde sur le fait que les individus ont besoin des autres « pour désirer vivre et consentir à ce désir de vivre »⁵³, on mesure le rôle existentiel que joue la dimension par essence relationnelle du langage. La vulnérabilité du désir de vivre révèle la portée sous-jacente aux actes de langage et aux œuvres poétiques telles que celles sélectionnées à l'égard de la réalisation d'autres individus. Boris Cyrulnik met de fait en avant, à partir des recherches en neuroscience, l'impact psychosomatique des œuvres, qui peut autant apaiser que blesser :

Le pouvoir d'une représentation sur notre corps est si grand que l'attente d'une douleur est déjà une souffrance, et que l'espérance d'un soulagement nous apaise aussitôt. La parole qui permet le remaniement des émotions peut donc être une bénédiction autant qu'une malédiction. On est enchanté par une phrase et torturé par une autre.⁵⁴

Bien que la tradition herméneutique tend à autonomiser la sphère esthétique du jugement éthique, afin d'éviter l'asservissement de l'art à une visée autre que lui-même, le pouvoir de retentissement de la « matière-émotion » de l'œuvre pose la question de la responsabilité du créateur. Peut-on évacuer la dimension éthique de la création en regard du pouvoir qu'elle détient sur l'individu⁵⁵ ? Sur cet horizon, les œuvres choisies s'identifient à des *poétiques* dans la mesure où, justement, elles constituent de façon singulière des *poétiques de l'adhésion* : elles invitent le lecteur à consentir de façon renouvelée à sa condition, à l'habiter pleinement pour pouvoir habiter éthiquement le monde qui est le sien.

Or, comme le précise Michel Henry, s'il peut y avoir « un bonheur de la création esthétique, de l'organisation du spectacle, qui change la vie, qui fait que le pathos de la souffrance devient un pathos de la jouissance »⁵⁶, c'est à partir d'une modification inhérente à la Vie elle-même. Aussi le potentiel performatif d'accroissement de l'intériorité propre à l'œuvre est-il à concevoir comme un pouvoir d'auto-transformation de soi au contact de la matière émotionnelle du langage ; c'est-à-dire non par l'effet d'une représentation – ce qui induit une distance entre le contenu et le sujet – mais par l'effet d'une épreuve immanente, d'une consubstantialité de la poésie et de la personne sur le plan *pathétique*. Dans les poèmes d'Henry Bauchau, Christian Dotremont et Yves Bonnefoy, cela est intensifié par la mise en lumière de l'expérience hétérotypique de la lecture à partir de poétiques qui s'inscrivent, en particulier, dans la recherche du suspens du temps qu'analyse Christophe Meurée. Par ce procédé, les textes conviennent à une intense coïncidence à soi, dans laquelle se vit l'immédiation à l'être en Vie et une intensification puissante du vécu, s'il est vrai que « [c]e n'est donc plus

⁵² Michel JARRETY, « Sujet éthique, sujet lyrique », in Dominique RABATÉ (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, collection « Perspectives littéraires », p. 146.

⁵³ Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », *art. cit.*, p. 102.

⁵⁴ Boris CYRULNIK, *De chair et d'âme*, *op. cit.*, pp. 180-181.

⁵⁵ Voir à titre indicatif : Christine LE BIHAN, *Les grands problèmes de l'éthique*, Paris, Seuil, 1997, collection « Mémo ».

⁵⁶ Michel HENRY, « Narrer le pathos », in *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du politique*, *op. cit.*, p. 314. Cette perspective est étayée par les recherches en neurobiologie qui montrent que l'organisation psychique et physique de l'individu fait se côtoyer les avertissements de la douleur et du plaisir, alors qu'ils s'opposent d'un point de vue sémantique ; voir Boris CYRULNIK, *De chair et d'âme*, *op. cit.*

tant l'éphémère qui retiendra l'attention des auteurs en quête d'atemporalité que le défaut de présence que suppose tout événement »⁵⁷.

Par-delà l'expérience individualisée d'un suspens du temps ordinaire qu'offrent nombre de leurs poèmes, les trajectoires globales thématiques et stylistiques de leurs œuvres participent également, de façon différente, à l'accroissement de l'intériorité. Elles donnent à lire l'intégration et la sublimation positive de la violence inhérente à l'être-en-*chair* de façon à opérer une transmutation fondamentale d'une certaine souffrance existentielle en force de Vie, en jouissance – valeurs qui ont vocation à transmigrer dans le lecteur proportionnellement au temps et à la qualité de lecture investis. L'investissement de l'écriture dans le temps chez les trois poètes, ouvrant sur un horizon actif d'espérance, implique un rapport de consentement positif à la finitude en contrepoint des désastres qui marquent le XX^e siècle et des œuvres qui se tournent vers la nécessité de dire le « rien »⁵⁸. Ce consentement concerne non tant l'acceptation de l'imminence d'une fin qui rendrait vaine toute entreprise, que l'épreuve d'une liberté accordée, une marge de possibles. Ainsi, leur approche de la poésie témoigne d'une requalification possible de la condition fragile de l'homme, à l'encontre des représentations qui l'identifient, à la suite de la démonstration du potentiel dévastateur de l'arme nucléaire, à un être « passivement mortel »⁵⁹.

À ces éléments s'ajoute en dernier lieu la re-sémantisation spirituelle de l'être-au-monde qu'elles opèrent. En contrepoint du désenchantement que provoque la rationalisation scientifique et économique, elles invitent à relier l'intrigue individuelle à celle d'ordre métaphysique de la Vie absolue, en tant que c'est cette même puissance numineuse, invisible, qui leur confère un pouvoir d'adhésion et d'enrichissement du Soi. L'épreuve du lien infrangible, mystérieux, qui unit la personne aux pouvoirs de la « chair » dans les poèmes tend à développer la conscientisation d'une puissance d'ordre sacré qui est soi-même et plus que soi-même, qui fait de l'immanence le signe d'une transcendance nourrissant l'intériorité. Car l'articulation de la finitude à l'expérience de l'infini en soi chez les trois auteurs esquivent à la fois l'écrasement de la condition humaine (l'impuissance du sujet au sein d'un univers habité de forces insensibles) et l'angoisse (le fait d'être exposé à l'altérité radicale de la Vie en soi) pour ouvrir à l'expérience enrichissante d'une pluralisation de l'intériorité.

Fondamentalement, l'efficacité de ces *poétiques* provient de l'investissement sans dédit des écrivains dans leur énonciation poétique, qui fait du « je » des textes un pronom non vide de toute référence, à partir d'une posture de sincérité construite par ailleurs par tout un paratexte. Celle-ci détient un puissant pouvoir phatique de mise en jeu du lecteur dans son acte de réception, car elle confère un ancrage tangible au principe que met en avant Paul Ricœur selon lequel « *ce ne sont pas les énoncés qui réfèrent, mais les locuteurs qui font référence* »⁶⁰ :

[...] ce sont les locuteurs qui veulent dire ceci ou cela, qui entendent une expression en tel ou tel sens. De cette façon, l'acte illocutoire s'articule sur un acte plus fondamental, l'acte prédicatif. Quant à lui, l'acte illocutoire consiste, comme son nom l'indique, en ce que le locuteur *fait en parlant* [...].⁶¹

⁵⁷ Christophe MEURÉE, *La scène d'atemporalité dans le récit contemporain de langue française. Inventer l'envers du temps*, op. cit., p. 615.

⁵⁸ Voir Maurice BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

⁵⁹ Christophe MEURÉE, *La scène d'atemporalité dans le récit contemporain de langue française. Inventer l'envers du temps*, op. cit., p. 574.

⁶⁰ Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 58.

⁶¹ *Idem*.

Ainsi, la force des textes, amplifiée par la constitution d'un *ethos* engagé et déterminé par l'imaginaire de l'Extrême-Orient, invite en retour le lecteur à s'engager pleinement dans l'acte de déchiffrement ; c'est-à-dire à pluraliser sa propre épreuve de soi afin de vivre efficacement l'expérience poétique, au sens d'une mise en jeu sérieuse de l'identité, dès lors qu'il s'agit d'une condition nécessaire pour accéder à un supplément d'être.

*

La question de l'engagement du lecteur dans l'acte de réception met en lumière le fait que la dimension *pathétique* des œuvres implique une vulnérabilité du sens des paroles, en ce que leur performativité dépend de la capacité du sujet de réception à se mettre en jeu, à répéter de façon effective le *dire* de la Vie qu'offrent en partage les auteurs. Par voie de conséquence, l'analyse proposée ne se prétend elle-même pas de l'ordre du savoir irrécusable reposant entièrement sur des preuves, mais aussi de l'ordre du témoignage.

Ces pages expriment modestement la tentative de mettre au jour une problématique riche de potentialités, qui permet d'aborder la création poétique – mais également, par la bande, la pratique martiale – dans leur complexité à la fois interne et contextuelle ; soit dans le décroisement des disciplines. Toutefois, à la suite de Michel Collot, ce travail demeure conscient de son nécessaire inachèvement :

L'activité critique repose, si l'on en croit l'étymologie, sur des choix et des décisions. Ayant fait un « tour d'horizon » de l'œuvre, le critique sait d'avance qu'il n'« en fera » jamais « le tour ». La structure d'horizon de son objet à la fois l'invite à une certaine modestie et l'autorise à une certaine liberté.⁶²

Pour reprendre les termes d'Henri Meschonnic, la critique « n'épuise jamais le poème », elle « s'épuise, et épuise le lecteur, mais pas le poème »⁶³ – ce qui s'applique aussi, de façon élargie, aux enseignements des arts martiaux.

Cette recherche ne constitue qu'une esquisse en regard du champ qu'elle ouvre, à la fois sur les liens possibles entre création littéraire et pratique corporelle, et sur les liens entre arts occidentaux et extrême-orientaux. Elle appelle également des compléments à l'égard de l'impact existentiel des actes de langage que met en lumière la phénoménologie de la Vie : les problèmes éthiques touchant à la sincérité, l'engagement, la promesse, le mensonge, le choix de perpétuer la parole poétique ou l'injure, ainsi que le geste violent ou empreint de compassion – lesquels font du langage, d'ordre verbal ou corporel, une matière pleinement vivante.

⁶² Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 258.

⁶³ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982, p. 56.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Cette liste se limite aux ouvrages qui ont nourri la thèse, et pour la plupart cités dans le texte. Pour les personnes qui le souhaitent, une liste détaillée des travaux sur Henry Bauchau est accessible sur le site du fonds qui lui est consacré : <http://bauchau.fltr.ucl.ac.be/spip.php?rubrique2>. En ce qui concerne l'œuvre de Christian Dotremont, on trouve une bibliographie assez complète à la fin de l'ouvrage de Michel Draguet : *Christian Dotremont. Les développements de l'œil* (Bruxelles-Vanves, Université libre de Bruxelles-Hazan, 2004). De même, pour Yves Bonnefoy, une bibliographie systématique est recensée par Odile Bombarde et Jean-Paul Avice à la fin de l'ouvrage *Yves Bonnefoy* publié dans les Cahiers de l'Herne (Paris, L'Herne, 2010, « Cahier de l'Herne »).

En ce qui concerne l'Aïkido, il n'y a pas à notre connaissance d'études qui recensent de façon globale les différents ouvrages ou articles parus à ce sujet.

1) Corpus poétique

Henry BAUCHAU, *Poésie 1950-1984*, Arles, Actes Sud, 1986.

Henry BAUCHAU, *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009.

Henry BAUCHAU, *Tentatives de louange*, Arles, Actes Sud, 2011, collection « Le souffle de l'esprit ».

Yves BONNEFOY, *Le Cœur-espace. 1945-1961*, Tours, Farrago/Éditions Léo Scheer, 2001.

Yves BONNEFOY, *Poèmes* [1978], Paris, Gallimard, 2006, collection « Poésie ».

Yves BONNEFOY, *Ce qui fut sans lumière. Suivi de Début et fin de la neige et de Là où retombe la flèche* [1987], Paris, Gallimard, 2010, collection « Poésie ».

Yves BONNEFOY, *Les planches courbes*, Paris, Gallimard, 2006, collection « Poésie ».

Yves BONNEFOY, *Le Grand Espace*, Paris, Galilée, 2008, collection « Incises ».

Yves BONNEFOY, *Raturer outre. Suivi de Amour et Psyché*, Paris, Galilée, 2010, collection « Lignes fictives ».

Yves BONNEFOY, *L'Heure présente. Précédé de La Longue Chaîne de l'ancre. Et suivi de Le Digamma*, Paris, Gallimard, 2014, collection « Poésie ».

Christian DOTREMONT, *Logbook*, Paris, Yves Rivière, 1974.

Christian DOTREMONT, *J'écris, donc je crée*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1978, collection « Fac-Similé ».

Christian DOTREMONT, *Traces*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1980.

Christian DOTREMONT, *Commencements lapons*, Saint-Clément-sur-Rivière, Fata Morgana, 1985.

Christian DOTREMONT, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998.

Christian DOTREMONT, *Mémoire de neige. Christian Dotremont*, Gerpennes, Tandem, 2004, collection « Alentours ».

2) Écrits théoriques, essais, autocommentaires et autres œuvres des auteurs

- Henry BAUCHAU, *La Déchirure* [1966], Arles, Actes Sud, 2003.
- Henry BAUCHAU, *Le régiment noir*, Paris, Gallimard, 1972.
- Henry BAUCHAU, *Essai sur la vie de Mao Zedong*, Paris, Flammarion, 1982.
- Henry BAUCHAU, *L'Écriture et la Circonstance*, Louvain-la-Neuve, Faculté de Philosophie et Lettres, 1988, collection « Chaire de poétique ».
- Henry BAUCHAU, *Gengis Khan* [1960], Arles, Actes Sud, 1989.
- Henry BAUCHAU, *Œdipe sur la route* [1990], Arles, Actes Sud, 1992, collection « Babel ».
- Henry BAUCHAU, *Diotime et les lions* [1991], Arles, Actes Sud, 1997, collection « Babel ».
- Henry BAUCHAU, *Jour après jour. Journal 1983-1986* [1992], Arles, Actes Sud, 2003, collection « Babel ».
- Henry BAUCHAU, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997.
- Henry BAUCHAU, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Arles, Actes Sud, 1999.
- Henry BAUCHAU, *La blessure qui guérit. L'intégrale des entretiens « Noms de Dieux » d'Edmond Blattchen*, Alice Éditions, Liège, 1999.
- Henry BAUCHAU, *L'Écriture à l'écoute. Essais réunis et présentés par Isabelle Gabolde*, Arles, Actes Sud, 2000.
- Henry BAUCHAU, *Passage de la Bonne-Graine. Journal (1997-2001)*, Arles, Actes Sud, 2002.
- Henry BAUCHAU, *L'enfant bleu*, Arles, Actes Sud, 2004.
- Henry BAUCHAU, *La grande muraille. Journal de La Déchirure 1960-1965*, Arles, Actes Sud, 2005, collection « Babel ».
- Henry BAUCHAU, *Présent d'incertitude. Journal 2002-2005*, Arles, Actes Sud, 2007.
- Henry BAUCHAU, *Le boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008.
- Henry BAUCHAU, *Les années difficiles. Journal 1972-1983*, Arles, Actes Sud, 2009.
- Yves BONNEFOY, *L'Improbable et autres essais* [1959], Paris, Gallimard, 1983, collection « Idées ».
- Yves BONNEFOY, *La Seconde simplicité*, Paris, Mercure de France, 1961.
- Yves BONNEFOY, *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Mercure de France, 1967.
- Yves BONNEFOY, *Rome, 1630 : l'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970.
- Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays. Augmenté d'une postface* [1972], Paris, Gallimard, 2011, collection « Poésie ».
- Yves BONNEFOY, *Le Nuage rouge. Dessin, couleur et lumière* [1977], Paris, Mercure de France, 1999, collection « Folio/essais ».
- Yves BONNEFOY, *Sur un sculpteur et des peintres*, Paris, Plon, 1989.
- Yves BONNEFOY, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990.
- Yves BONNEFOY, *Rue Traversière et autres récits en rêve (1977-1987)*, Paris, Gallimard, 1992, collection « Poésie ».
- Yves BONNEFOY, *Comment aller loin dans les pierres*, Crest, La Sétérée, 1992.
- Yves BONNEFOY, *Yves Bonnefoy. Livres et documents*, Paris, Bibliothèque nationale-Mercure de France, 1992.
- Yves BONNEFOY, *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1995, collection « Folio/Essais ».
- Yves BONNEFOY, *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, Paris, Seuil, 1999, collection « La Librairie du XXI^e siècle ».
- Yves BONNEFOY, *Poésie et architecture*, Bordeaux, William & Co, 2001.
- Yves BONNEFOY, *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2002.
- Yves BONNEFOY, *L'imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006, collection « La librairie du XXI^e siècle ».
- Yves BONNEFOY (sous la direction de), *La conscience de soi de la poésie*, actes des colloques de la fondation Hugot du collège de France (1993-2004), Paris, Seuil, 2008, collection « Le genre humain ».

- Yves BONNEFOY, *L'inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, collection « Biblio/Le livre de poche ».
- Christian DOTREMONT, *Quand un homme parle des hommes. Ou les ceintures de la connaissance* [1944], Bruxelles, La Boétie, sans date.
- Christian DOTREMONT, *Note sur les coïncidences. Précédée de variations précises sur quelques moyens d'échapper à l'existence et suivie de quelques autres notes* [1944], Bruxelles, La Boétie, sans date.
- Christian DOTREMONT, *La mathématique du ténu. L'homme à naître – III*, Bruxelles, La Boétie, 1946.
- Christian DOTREMONT, *La Pierre et l'Oreiller* [1955], Paris, Gallimard, 2004, collection « L'imaginaire ».
- Christian DOTREMONT, *Dotremont*, Anvers, Éditions Ziggurat, 1977.
- Christian DOTREMONT, *Traces*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1980, collection « Passé & présent ».
- Christian DOTREMONT, *Le grand rendez-vous naturel*, Caen, L'Échope, 1988.
- Christian DOTREMONT, *Cobraland*, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 1998, collection « La Petite Pierre ».
- *
- Henry BAUCHAU, « Le Journal d'un mobilisé (I) », in *La Cité chrétienne*, n°310, 20 décembre 1939, pp. 106-108.
- Henry BAUCHAU, « Le Journal d'un mobilisé (II) », in *La Cité chrétienne*, n°312, 20 janvier 1940, pp. 172-174.
- Henry BAUCHAU, « Le Journal d'un mobilisé (III) », in *La Cité chrétienne*, n°313, 5 février 1940, pp. 189-191.
- Henry BAUCHAU, « Le Journal d'un mobilisé (IV) », in *La Cité chrétienne*, n°315, 5 mars 1940, pp. 232-234.
- Henry BAUCHAU, « Le Journal d'un mobilisé (V) », in *La Cité chrétienne*, n°316, 20 mars 1940, pp. 258-259.
- Henry BAUCHAU, « Le Journal d'un mobilisé (VI) », in *La Cité chrétienne*, n°319, 5 mai 1940, pp. 345-347.
- Yves BONNEFOY, « Idée de la traduction », in *Hamlet*, Paris, Mercure de France, 1962, pp. 229-256.
- Yves BONNEFOY, « Un héritier de Rimbaud », in *Derrière le miroir*, n°229, Maeght, 1978.
- Yves BONNEFOY, « Préface. Du haïku », in Roger MUNIER, *Haïku*, Paris, Fayard, 1983, pp. IX-XXXVI.
- Yves BONNEFOY, « Un rire de moine zen », in *Le Nouvel Observateur*, 26 octobre 1984, p. 84.
- Yves BONNEFOY, « Entretien accordé à Pierre Boncenne », in *Lire*, n°140, 1987, pp. 25-34.
- Yves BONNEFOY, « Enchevêtrements d'écriture. Entretien avec Michel Collot », in *Genesis*, n°2 : *Manuscrits poétiques*, 1992, pp. 123-130.
- Yves BONNEFOY, « Entretien avec Patrick Kéchichian », in *Le Monde*, 7 juin 1994, p. 2.
- Yves BONNEFOY, « Georges Poulet et la poésie », in Stéphanie CUDRÉ-MAUROUX et Olivier POT (sous la direction de), *Georges Poulet parmi nous*, Genève/Bern, Éditions Slatkine/Archives littéraires suisses, 2004, pp. 97-125.
- Yves BONNEFOY, « Entretien. Yves Bonnefoy : "La poésie, c'est ce qui reprend à la religion son bien" », in *Le monde des religions*, http://www.lemondedesreligions.fr/entretiens/yves-bonnefoy-la-poesie-c-est-ce-qui-reprend-a-la-religion-son-bien-30-12-2011-2157_111.php, consulté le lundi 9 janvier 2012.
- Yves BONNEFOY, « La traduction de la poésie et l'université », in *Cheminements. Revue alsacienne de littérature*, n°117, 2012, pp. 126-137.
- Yves BONNEFOY, « Le haïku, la forme brève et les poètes français », conférence reproduite dans *Terebess Asia Online (TAO)*, <http://terebess.hu/english/haiku/bonnefoy.html>, consulté le 11 juillet 2014.
- Christian DOTREMONT, « Le surréalisme révolutionnaire », in *Les Deux Sœurs*, n°3, Bruxelles, 1947, pp. 3-37.
- Christian DOTREMONT, « Le grand rendez-vous naturel », in *Cobra*, n°4, 1950, s. p.
- Christian DOTREMONT, « Signification et sinification », in *Cobra*, n°7, 1950, pp. 19-20.
- Christian DOTREMONT, « Préface de l'exposition Alechinsky-Tajiri », Amsterdam, février-mars 1953.

Dotremont-les-logogramme, Luc DE HEUSCH (réalisateur), avec Christian DOTREMONT, 1972, 14 min.

3) Études sur les auteurs

a) Henry Bauchau

Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Une écriture en résistance*, Paris, L'Harmattan, 2006, collection « Structures et pouvoirs des imaginaires ».

Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Écritures nomades : écrivains français et Extrême-Orient*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010, collection « Écritures ».

Geneviève DUCHENNE, Vincent DUJARDIN et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles, Le Cri, 2008, collection « Biographie ».

Pierre HALEN, Raymond MICHEL et Monique MICHEL (édité par), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance. Actes du Colloque international de Metz*, Berne, Peter Lang, 2004, « Recherches en littérature et spiritualité ».

Geneviève HENROT, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, in *Histoire des idées et critique littéraire*, Genève, Librairie Droz, 2003.

Sofiane LAGHOUATI, Isabelle VANQUAETHEM et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau*, Livre multimédia réalisé à partir des archives du Fonds Henry Bauchau, Bruxelles, La Maison D'à Côté, 2009.

Régis LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris, Honoré Champion, 2007, collection « Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée ».

Catherine MAYAUX et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009, collection « L'Imaginaire du Texte ».

Marc QUAGHEBEUR (sous la direction de), *Les Constellations impériennes d'Henry Bauchau. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 21 au 31 juillet 2001*, Bruxelles, A.M.L. Éditions-Labor, 2003, collection « Archives du futur ».

Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau*, Bruxelles, Labor, 1994, collection « Un livre. Une œuvre ».

Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001, collection « Espace littéraire ».

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (dossier constitué par), *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2001.

Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Jacques POIRIER (sous la direction de), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2006, collection « Écritures ».

Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, collection « Comparatisme et Société ».

Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau. Sous l'éclat de la Sybille*, Arles, Actes Sud, 2013.

L'Œil-de-Bœuf, n°17 : *Entretien avec Henry Bauchau*, Paris, 1999.

Francofonia. Studi e ricerche sulle letteratura di lingua francese, n°42 : *Henry Bauchau. Voix et vocation de l'écriture*, Éditions Olschki, 2002.

Nu(e), n°35 : *Henry Bauchau*, Nice, 2007.

L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau, n°1 : *L'atelier d'Henry Bauchau*, Presses universitaires de Louvain, 2008.

L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau, n°2 : *Henry Bauchau et les arts*, Presses universitaires de Louvain, 2009.

L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau, n°3 : *L'ancrage suisse*, Presses universitaires de Louvain, 2010.

L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau, n°4 : *Henry Bauchau en traduction*, Presses universitaires de Louvain, 2012.

L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau, n°5 : *Le temps du créateur*, Presses universitaires de Louvain, 2013.

L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau, n°6 : *Aux sources de la création poétique*, Presses universitaires de Louvain, 2014.

*

Sara BASTESIN, « Itinéraires génétiques du corps chez Henry Bauchau », in Elisa GIRARDINI et Geneviève HENROT (sous la direction de), *Le corps à fleur de mots*, Padova, Unipress, 2004, pp. 113-134.

Régis LEFORT, « Henry Bauchau : le poète en Bouddha », in Marie-Françoise MAREIN et Jean-Yves POUILLOUX (sous la direction de), *Les voix de l'éveil : écritures et expérience spirituelle. Actes du colloque de Pau (26-27 janvier 2006)*, Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », pp. 197-212.

Philippe LEKEUCHE et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Littérature, art et thérapie : Henry Bauchau au carrefour d'Angoisse », in *Le courrier du Musée et ses amis*, n°6, Louvain-la-Neuve, Musée de Louvain-la-Neuve, 2008, pp. 23-24.

Catherine MAYAUX, « Henry Bauchau, “un monde en prose et en bruit” : pour un engagement alternatif », in Annette SHAHAR (sous la direction de), *Satire socio-politique et engagement dans la fiction contemporaine*, Berne, Peter Lang, 2013, « Littératures de langue française », pp. 165-183.

Laurence VAN YPERSELE et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Au nom de la patrie » I. Les imaginaires de la haine : la répression des inciviques belges de 1914-1918 - II. Les incidences littéraires. Le questionnement éthique chez Henry Bauchau », in *Echinox*, n°10 : *Imaginaires européens*, Presses universitaires de Valenciennes, 2006, pp. 246-274.

Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Sens et contresens d'un imaginaire guerrier : l'œuvre d'Henry Bauchau », in Laurence VAN YPERSELE (textes réunis par), *Imaginaires de guerre. L'histoire entre mythe et réalité. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant/Presses universitaires de Louvain, 2001, collection « Transversalités », pp. 451-466.

Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « La poésie d'Henry Bauchau : pour une poétique du mouvement », in Jan HERMAN, Lieven TACK et Koenraad GELDOF (édité par), *Lettres ou ne pas lettres. Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*, Leuven, Presses universitaires de Louvain, 2001, collection « Symbolae », pp. 449-461.

Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'imaginaire de l'Orient chez Henry Bauchau : un espace transitionnel ? », in Michèle BROZE, Baudouin DECHARNEUX et Sylvain DELCOMMINETTE, « Mais raconte-moi en détail... » (*Odyssée*, III, 97). *Mélanges de philosophie et de philologie offerts à Lambros Couloubaritsis*, Paris-Bruxelles, Ousia-Vrin, 2008, pp. 845-857.

Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Henry Bauchau. La gravité du poème », in Laurent FELS (sous la direction de), *Regards sur la poésie du XX^e siècle*, tome 1, Namur, Presses universitaires de Namur, 2009, pp. 19-35.

Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Oblitération et rémanence du religieux. L'“invention” de l'icône littéraire. (Sur *Le Boulevard périphérique* d'Henry Bauchau) », in Christian CHELEBOURG, David MARTENS et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, pp. 173-187.

Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Henry Bauchau : en refus d'héritage, une poétique du non-savoir », in Muriel PIC, Barbara SELMECI CASTIONI et Jean-Pierre VAN ELSLANDE, *La pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012, pp. 273-285.

b) Christian Dotremont

Pierre ALECHINSKY, *Dotremont et Cobra-forêt*, Paris, Galilée, 1988, collection « Débats ».

Paul ARON (dirigé par), *Textyles*, n°30 : *D'autres Dotremont*, Bruxelles, Le Cri, 2007.

- Nathalie AUBERT, *Christian Dotremont. La conquête du monde par l'image*, Paris, L'Harmattan, 2012, collection « Espaces littéraires ».
- Georges A. BERTRAND, *Dotremont, un Lapon en Orient*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2004.
- Yves BONNEFOY, *Portraits aux trois crayons*, Paris, Galilée, 2013, collection « Lignes fictives ».
- Michel BUTOR et Michel SICARD, *Dotremont et ses écritures. Entretiens sur les logogrammes par Michel Butor et Michel Sicard*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1978, collection « Écrivure ».
- Giovanni BUZI, *Le mystère des logogrammes de Christian Dotremont*, Bruxelles, Atelier 11, 2002.
- Jacques CALONNE, *Facéties en compagnie de Christian Dotremont*, Bruxelles, Quadri, 1991.
- Guy DOTREMONT, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2008.
- Michel DRAGUET (sous la direction de), *Cobra en Fange. Vandercam-Dotremont : dessin-écriture-matière (1958-1960)*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1994, collection « Les Cahiers du Gram ».
- Michel DRAGUET (sous la direction de), *Christian Dotremont. Les développements de l'œil*, Bruxelles-Vanves, Université libre de Bruxelles-Hazan, 2004.
- Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, Paris, Stock, 1998.
- Jean-Clarence LAMBERT, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, Paris, Galilée, 1981.
- Jean-Clarence LAMBERT, *Cobra. Un art libre*, Anvers, Fonds Mercator, 1983.
- Denis LAOUREUX, *Cobra passages*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2008.
- Max LOREAU, *Dotremont. Logogrammes*, Paris, Georges Fall, 1975.
- Pieter DE REUSE, *Christian Dotremont. Traces de logogus*, Bruxelles, CFC-Éditions, 2013, collection « Traces ».
- Yves RIVIÈRE et Danièle ALPERS, *Dotremont. Peintre de l'écriture*, catalogue d'exposition du 8 décembre 1982 au 2 janvier 1983 au Centre culturel de la Communauté française de Belgique Wallonie-Bruxelles, Paris, Yves Rivière, 1982.
- Michel SICARD (établie et annotée par), *Christian Dotremont-Michel Butor. Cartes et lettres. Correspondance 1966-1979*, Paris, Galilée, 1986, collection « Écritures/Figures ».
- Willemijn STOKVIS, *Cobra. La conquête de la spontanéité*, traduit du néerlandais par Mireille COHENDY, Daniel CUNIN, Danielle LOSMAN et Jean-Raoul MENGARDUQUE, Paris, Gallimard, 2001.
- Fernand VERHESEN et Frans DE HAES (sous la direction de), *Autour de Christian Dotremont*, in *Courrier du centre international d'études poétiques* (hors-série), Bruxelles, décembre 1982.
- Cobra*, Tiel, Éditions Lannoo, 2008.
- Christian Dotremont. Logogrammes*, catalogue d'exposition du 12 octobre 2011 au 2 janvier 2012, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou – Cabinet d'Art Graphique, 2011, collection « Carnet de dessins ».
- *
- Yves BONNEFOY, « Préface », in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998, pp. 9-50.
- François CHENET, « “D'un bout de paysage lapon”. À propos de *Commencements lapons* de Christian Dotremont », in Pierre HALEN (dirigé par), *Textyles*, n°12 : *Voyages, Ailleurs*, Bruxelles, Textyles-Éditions, 1995, pp. 187-198.
- Pierre DHAINAUT, « Dotremont-logogus, une écriture blanche aussi bien que noire », in *Nord' : revue de critique et de création littéraire du Nord/Pas-de-Calais*, n°36, 2000, pp. 35-42.
- Ana GONZÁLEZ SALVADOR, « Écriture automatique et écriture désautomatisée », in *Textyles*, n°8 : *Surréalisme de Belgique*, Le Cri, 1991, pp. 207-220.
- Ana GONZÁLEZ-SALVADOR, « D'autres mo(n)ts. Logogrammes », in Hans-Joachim LOPE (éditeur), *L'écrivain belge devant l'histoire. Actes du colloque à l'Université de Marbourg du 12 au 13 octobre 1990*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1993, collection « Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen », pp. 139-147.

- Alain JOUFFROY, « Christian Dotremont (1922-1979) », in *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/christian-dotremont/>, consulté le 4 février 2014.
- Serge LINARÈS, « Politiques du poétique chez Christian Dotremont », in Agnès SPIQUEL et Jeanyves GUÉRIN (textes réunis par), *Les révolutions littéraires aux XIX^e et XX^e siècles. « À la fin, tu es las de ce monde ancien ». Actes du colloque de Valenciennes*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2006, collection « Recherches valenciennoises », pp. 203-213.
- Emmanuelle PELARD, « La passion de la trace : une genèse du logogramme et du logoneige de Christian Dotremont », in *Trans*, n°12 : *La trace*, 2011, <http://trans.revues.org/459>, consulté le 30 juin 2013.
- Marc QUAGHEBEUR, « Belgique – lettres françaises », in *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/belgique-lettres-francaises/>, consulté le 4 février 2014.
- Michel SICARD, « Dotremont, poète de l'écriture », in Laurence BROGNIEZ et Véronique JAGO-ANTOINE (dirigé par), *Textyles*, n°17-18 : *La Peinture (d)écrite*, Bruxelles, Le Cri, 2000, pp. 42-54.
- Catherine VASSEUR, « Cobra », in *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cobra/>, consulté le 5 février 2014.

c) Yves Bonnefoy

- Michael BISHOP et Christopher ELSON (études réunies par), *Dalhousie French Studies*, n°60 : *Yves Bonnefoy aujourd'hui*, Presses universitaires de Dalhousie, 2002.
- Odile BOMBARDE et Jean-Paul AVICE (sous la direction de), *Yves Bonnefoy*, Paris, L'Herne, 2010, « Cahier de l'Herne ».
- Arnaud BUCHS, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme. La réalité à l'épreuve du langage et de l'image*, Paris, Galilée, 2005, collection « Débats ».
- Dominique COMBE, *Les Planches courbes d'Yves Bonnefoy*, Paris, Gallimard, 2005, collection « Foliothèque ».
- Yves-Alain FAVRE (sous la direction de), *Yves Bonnefoy : poésie, art et pensée. Actes du colloque de Pau du 9 au 11 mai 1983*, Paris, Didier-Érudition, 1986.
- Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, Paris, Librairie José Corti, 1989, collection « Rien de commun ».
- Michèle FINCK et Patrick WERLY (textes réunis par), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2013, collection « Configurations littéraires ».
- Murielle GAGNEBIN (sous la direction de), *Yves Bonnefoy : lumière et nuit des images*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, collection « L'Or d'Atalante ».
- Gérard GASARIAN, *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*, Seyssel, Champ Vallon, 1986, collection « Champ Poétique ».
- Olivier HIMY, *Yves Bonnefoy. Poèmes commentés*, Paris, Champion, 1991, collection « Unichamp ».
- John E. JACKSON, *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers, 1976, collection « Poètes d'aujourd'hui ».
- John E. JACKSON, *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne. T.S. Eliot – Paul Celan – Yves Bonnefoy*, Paris-Neuchâtel, Payot-La Baconnière, 1978.
- François LALLIER (sous la direction de), *Avec Yves Bonnefoy. De la poésie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2001, collection « Essais et savoirs ».
- Daniel LANÇON et Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs. Actes du colloque de Cerisy*, Paris, Hermann, 2007.
- Daniel LEUWERS, *Yves Bonnefoy*, Amsterdam, Rodopi, 1988, collection « Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine ».
- Patrick NÉE, *Poétique du lien dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy. Ou Moïse sauvé*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, collection « Littératures modernes ».
- Patrick NÉE, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Paris, Hermann, 2004, collection « Savoir : Lettres ».

- Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy*, Paris, édité par ADPF (Association pour la Diffusion de la Pensée Française), 2005.
- Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy penseur de l'image. Ou les travaux de Zenxis*, Paris, Gallimard, 2006.
- Livane PINET-THÉLOT, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1998, collection « Études de critique et d'histoire littéraire ».
- Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, collection « Recueil ».
- Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Librairie Droz, 1983, « Histoire des idées et critique littéraire ».
- Jérôme THÉLOT, *L'immémorial. Études sur la poésie moderne*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, collection « Encre marine ».
- L'Arc*, n°66 : *Yves Bonnefoy*, Aix-en-Provence, 1976.
- L'Œil-de-bœuf*, n°4 : *Entretien avec Yves Bonnefoy*, Paris, 1994.
- L'esprit créateur*, volume XXXVI, n°3 : *Yves Bonnefoy*, Université du Kentucky, 1996.
- Nu(e)*, n°11 : *Yves Bonnefoy*, Nice, 2000.
- Europe. Revue littéraire mensuelle*, n°890-891 : *Yves Bonnefoy*, Éditions Europe, 2003.
- Littérature*, n°150 : *Yves Bonnefoy. Traduction et critique poétique*, Paris, Larousse/Armand Colin, 2008.

*

- Isabelle CHOL, « Pierre nue, pierre ornée, pierre écrite d'Yves Bonnefoy : le creuset d'une utopie », in *L'esprit créateur*, volume XLV, n°2 : *Écriture des pierres/Pierres écrites : territoires de l'imaginaire minéral dans la littérature française du XX^e siècle*, Université du Minnesota, 2005, pp. 62-75.
- Dominique COMBE, « Poésie et récit : le partage rhétorique d'Yves Bonnefoy », in *L'information grammaticale*, n°22, Paris, 1984, pp. 23-28.
- Michel JARRETY, « Sujet éthique, sujet lyrique », in Dominique RABATÉ (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, collection « Perspectives littéraires », pp. 127-146.
- Jean-Pierre RICHARD, « Yves Bonnefoy », in *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, collection « Points », pp. 254-285.
- Jean STAROBINSKI, « La poésie, entre deux mondes », in *Poèmes*, Paris, Gallimard, 2006, collection « Poésie », pp. 7-30.
- Ariyoshi TOYOTARO, « Yves Bonnefoy et le haïku », in Franck VILLAIN et Yasuaki KAWANABE (textes réunis par), *La Revue des Sciences Humaines*, n°282 : *Le haïku vu d'ici*, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2006, pp. 153-164.

4) Théories et études littéraires

- Jean-Michel ADAM et Ute HEIDMANN, *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009, collection « Au cœur des textes ».
- Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Écritures nomades : écrivains français et Extrême-Orient*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010, collection « Écritures ».
- Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Éléments de sémiologie* [1953], Genève, Gonthier, 1965, collection « Bibliothèque médiations ».
- Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.
- Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, collection « Tel Quel ».
- Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, collection « Tel Quel ».
- Roland BARTHES, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, collection « Points. Essais ».

- Albert BÉGUIN, *Poésie de la présence. De Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel*, Neuchâtel, La Baconnière, 1957, collection « Cahiers du Rhône ».
- Jean BELLEMIN-NOËL, *Vers l'inconscient du texte* [1979], Paris, Presses universitaires de France, 1996, collection « Quadrige ».
- Jean-Claude BERCHE, *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs dans le Levant au XIX^e siècle* [1985], Paris, Robert Laffont, 2005, collection « Bouquins ».
- Béatrice BONHOMME, Micéala SYMINGTON et Sylvie BALLESTRA-PUECH (textes réunis et présentés par), *Le trait*, volume 1 : *De la lettre à la figure*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Yves LE BOZEC (textes réunis par), *La Revue des Sciences Humaines*, n°280 : *Le Vrai et le Vraisemblable. Rhétorique et poétique*, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2005.
- Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, collection « Pierres Vives ».
- Élisabeth CARDONNE-ARLYCK et Dominique VIART (textes réunis et présentés par), *Écritures contemporaines*, n°7 : *Effractions de la poésie*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2003, collection « La revue des lettres modernes ».
- Pierre CAZIER (textes réunis par), *Mythe et création*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, « Travaux et recherches ».
- Christian CHELEBOURG, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan/HER, 2000, collection « Fac. ».
- Christian CHELEBOURG, *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006, collection « Collection U. Lettres ».
- Christian CHELEBOURG, David MARTENS et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (textes réunis et présentés par), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011.
- Anne-Marie CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters Vrin, 2000, collection « Accent ».
- Anne-Marie CHRISTIN, *L'image écrite. Ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2001, collection « Champs ».
- Michel COLLOT, *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, collection « Écritures ».
- Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon* [1989], Paris, Presses universitaires de France, 2005, collection « Écriture ».
- Michel CONTAT et Daniel FERRER (sous la direction de), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS Éditions, 1998, collection « Textes et Manuscrits ».
- Xavier DARCOS, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1992.
- Régis DEBRAY, *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- Umberto ECO, *La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique* [1968], Paris, Mercure de France, 1972.
- Claude FINTZ (coordonné par), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, tome 1 : *Littérature*, Paris, L'Harmattan, 2000, collection « Critiques Littéraires ».
- Stanley FISH, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives* [1980], traduit de l'anglais par Étienne DOBENESQUE, Paris, Les prairies ordinaires, 2007, collection « Penser/croiser ».
- Gilbert GADOFFRE, Robert ELLRODT et Jean-Michel MAULPOIX, *L'acte créateur*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, collection « Écritures ».
- Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, collection « Poétique ».
- Gérard GENETTE, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, collection « Poétique ».
- Gérard GENETTE, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, collection « Poétique ».
- Jasmine GETZ (textes réunis par), *La Revue des Sciences Humaines*, n°286 : *Poésie, esthétique et éthique*, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2007.

- Marie-Pascale HUGLO, Serge CARDINAL et Sarah ROCHEVILLE (textes réunis par), *La Revue des Sciences Humaines*, n°288 : *Les espaces de la voix*, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2007.
- Wolfgang ISER, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne SZNYCER, Sprimont, Mardaga, 1997, collection « Philosophie et langage ».
- Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par C. MAILLARD, Paris, Gallimard, 1978, collection « Bibliothèque des Idées ».
- Jean-Pierre JOSSUA, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, Paris, Beauchesne, 2000.
- Jean-Louis JOUBERT, *La poésie*, Paris, Armand Colin/SEJER, 2004, collection « Coursus ».
- Christian JOUHAUD, *Les pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000, collection « Nrf essais ».
- Philippe LACQUE-LABARTHE, *La poésie comme expérience* [1986], Paris, Christian Bourgeois, 1997, collection « Détroits ».
- Jean LECLERCQ et Nicolas MONSEU (textes réunis par), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, collection « Écritures ».
- Michel LISSE, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, Paris, Galilée, 2001, collection « La philosophie en effet ».
- Youri LOTMAN, *La structure du texte artistique*, traduit de l'anglais par A. FOURNIER, B. KREISE, E. MALLERET et J. YONG, Paris, Gallimard, 1973, collection « Bibliothèque des sciences humaines ».
- Dominique MAINGUENEAU, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.
- Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, collection « U. Lettres ».
- David MARTENS et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (sous la direction de), *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012.
- Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- Christophe MEURÉE, *La scène d'atemporalité dans le récit contemporain de langue française. Inventer l'envers du temps*, thèse en philosophie et lettres (langues et littératures romanes), volumes 1,2 et 3, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2009.
- Alain MONTANDON (études réunies par), *De soi à soi : l'écriture comme autotopicalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, collection « Écritures ».
- Georges MOUNIN, *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, 1992.
- Muriel PIC, Barbara SELMECI CASTIONI et Jean-Pierre VAN ELSLANDE, *La pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012.
- Michel PICARD, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, collection « Critique ».
- Michel PICARD, *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, collection « Critique ».
- Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, collection « Recueil ».
- Jacques POIRIER, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000). Maux croisés*, Paris, L'Harmattan, 2001, collection « L'œuvre et la psyché ».
- Jean-Claude POLET, *Auteurs européens du premier XX^e siècle, volume 2 : Cérémonial pour la mort du sphinx (1940-1958)*, Bruxelles, De Boeck, 2008.
- Dominique RABATÉ (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, collection « Perspectives littéraires ».
- Irène ROSIER-CATACH, *La parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil, 2004, collection « Des travaux ».

- Lauriane SABLE (sous la direction de), *Interférences littéraires*, nouvelle série, n°4 : *Indicible et littérarité*, 2010, <http://www.uclouvain.be/sites/interferences>.
- Ferdinand SIMONIS, *Nachsurrealistische Lyrik im zeitgenössischen Frankreich*, Heidelberg, Presses universitaires de Carl Winter, 1974.
- Jérôme THÉLOT, *Le travail vivant de la poésie*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, collection « Encre marine ».
- Jean-Louis TILLEUIL et Myriam WATTHEE DELMOTTE (sous la direction de), *Texte, Image, Imaginaire. Actes du 1^{er} colloque dans le cadre des échanges U.C.L.-UMASS*, Paris, L'Harmattan, 2007, collection « Structures et pouvoirs des imaginaires ».
- Franck VILLAIN et Yasuaki KAWANABE (textes réunis par), *La Revue des Sciences Humaines*, n°282 : *Le haïku vu d'ici*, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2006.
- Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Metka ZUPANČIĆ (sous la direction de), *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, Orléans (Ontario)-Paris, Les Éditions David et l'Harmattan, 1998.
- Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Paul-Augustin DEPROOST (études réunies et présentées par), *Imaginaire du Mal*, Louvain-la-Neuve/Paris, Presses universitaires de Louvain/les Éditions du Cerf, 2000, « Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'UCL ».
- Myriam WATTHEE-DELMOTTE (études réunies par), *La violence : représentations et ritualisations*, Paris, L'Harmattan, 2002, collection « Structures et pouvoirs des imaginaires ».
- Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, collection « Comparatisme et Société ».
- Robert WEIMANN, *Structure and Society in Literary History*, Baltimore, Presses universitaires de John Hopkins, 1984.
- Peter V. ZIMA, *Das literarische Subjekt zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen, Éditions Francke, 2001.
- Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, collection « Poétique ».
- Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, collection « Tel Quel ».
- Littérature*, n°132 : *Littérature et phénoménologie*, Paris, Larousse, 2003.
- Les lettres romanes*, n°67 : *Ritualité de la littérature*, Turnhout, Brepols, 2013.
- *
- Sourour BEN ALI MEMDOUH, « Écriture des pierres, pierres écrites : territoires de l'imaginaire minéral dans la littérature du XX^e siècle », in *L'esprit créateur*, volume XLV, n°2 : *Écriture des pierres/Pierres écrites : territoires de l'imaginaire minéral dans la littérature française du XX^e siècle*, Université du Minnesota, 2005, pp. 3-9.
- Daniel FABRE, « Le corps pathétique de l'écrivain », in *Gradhiva*, n°25 : *Observer l'animal*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1999, pp. 1-13.
- Ute HEIDMANN, « Comparatisme et analyse du discours. La comparaison différentielle comme méthode », in Jean-Michel ADAM et Ute HEIDMANN (édité par), *Études de Lettres*, n°1-2 : *Sciences du texte et analyse du discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Université de Lausanne, 2005, pp. 99-118.
- Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », in *Texte*, n°1, Toronto, Trinity College, 1982, pp. 27-49.
- Catherine MAYAUX, « L'expression d'un certain désenchantement européen dans le roman français contemporain », in Catherine MAYAUX et Szavai JANOS, *Problématique du roman européen. 1960-2007. Actes du colloque international de Cergy-Pontoise de décembre 2007*, Paris, L'Harmattan, 2009, collection « Cahiers à la Nouvelle Europe », pp. 23-34.
- Christophe MEURÉE, « Que le monde aille à sa perte : proliférations prophétiques dans la littérature contemporaine (entre Duras et Volodine) », conférence organisée par *Figura. Centre de recherche sur l'imaginaire et le texte*, Université de Québec,

Montréal, 4 novembre 2010, <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/que-le-monde-aille-a-sa-perte-proliférations-prophetiques-dans-la-littérature>.

Georges POULET, « Phenomenology of Reading », in *New Literary History*, n°1, octobre 1969, pp. 53-68.

Michael RIFFATERRE, « L'illusion référentielle », in Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (réalisé par), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, collection « Points. Essais », pp. 91-118.

Karlheinz STIERLE, « Identité du discours et transgression lyrique », in *Poétique*, n°32, 1977, pp. 422-441.

Karlheinz STIERLE, « Réception et fiction », in *Poétique*, n°39, 1979, pp. 299-320.

Gilles THÉRIEN, « Pour une sémiotique de la lecture », in *Discours : sémantiques et cognitions*, in *Protée*, volume 178, n°2, 1990, pp. 67-80.

Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'expérience littéraire contemporaine et le déplacement du sacré », communication au colloque *Littérature, discours religieux, quêtes spirituelles : articulations contemporaines*, Université Paul Verlaine, Metz, 21-22 octobre 2010.

5) Culture et imaginaires extrême-orientaux

Viviane ALLETON, *L'écriture chinoise* [1970], Paris, Presses universitaires de France, 2002, collection « Que sais-je ? ».

Roland BARTHES, *L'empire des signes*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1970, « Les sentiers de la création ».

Ruth BENEDICT, *Le Chrysanthème et le Sabre* [1946], traduit de l'américain par Lise MÉCREANT, Arles, Picquier, 1995, collection « Poche ».

Jean-François BILETER, *Contre François Jullien*, Paris, Éditions Allia, 2006.

Christine BUCI-GLUCKSMANN, *L'esthétique du temps au Japon, du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001, collection « Débats ».

François CHENG, *Souffle-esprit*, Paris, Seuil, 1989.

François CHENG, *L'écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie des poèmes des Tang* [1977], Paris, Seuil, 1996, collection « Points. Essais ».

Paul-Louis COUCHOUD, *Le haikai. Les épigrammes lyriques du Japon*, Paris, La Table Ronde, 2003.

Hubert DAMISCH, *Traité du trait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

Karlfried Graf DÜRCKHEIM, *Le Japon et la culture du silence* [1949], Paris, Le Courrier du Livre, 1992, collection « Bouddhisme ».

Gary Lee EBERSOLE, *Ritual Poetry and the Politics of Death in Early Japan* [1989], New Jersey, Presses universitaires de Princeton, 1992.

Michel ESTÈVE (textes réunis et présentés par), *Akira Kurosawa* [1990], Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1998, collection « Études cinématographiques ».

Jacques GERNET, *Chine et Christianisme : action et réaction*, Paris, Gallimard, 1982, collection « Bibliothèque des Histoires ».

Anna GHIGLIONE, *La vision dans l'imaginaire et dans la philosophie de la Chine antique*, Paris, Éditions You Feng, 2010.

Marcel GRANET, *La civilisation chinoise. La vie publique et la vie privée* [1929], Paris, Albin Michel, 1968, collection « Évolution de l'humanité ».

François JULLIEN, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)* [1985], Paris, Presses universitaires de France, 2003, collection « Quadrige ».

François JULLIEN, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle* [1989], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, Paris, Seuil, 2007, collection « Opus », pp. 515-801.

- François JULLIEN, *Éloge de la fadéur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine* [1991], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, Paris, Seuil, 2007, collection « Opus », pp. 7-134.
- François JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine* [1992], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, Paris, Seuil, 2007, collection « Opus », pp. 803-1122.
- François JULLIEN, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce* [1995], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, Paris, Seuil, 2007, collection « Opus », pp. 135-512.
- François JULLIEN, *Fonder la morale. Dialogue de Mencius avec un philosophe des Lumières* [1995], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, Paris, Seuil, 2007, collection « Opus », pp. 1399-1554.
- François JULLIEN, *Traité de l'efficacité* [1996], in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, Paris, Seuil, 2007, collection « Opus », pp. 1555-1793.
- François JULLIEN, *Du « temps ». Éléments d'une philosophie du vivre*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2001, collection « Le collège de philosophie ».
- François JULLIEN, *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi king*, in *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, Paris, Seuil, 2007, collection « Opus », pp. 1123-1397.
- Goswami KRIYANANDA, *La science spirituelle du Kriya Yoga*, traduit de l'américain par André RIEHL, Paris, Arista, 1987.
- Maurice-Hyacinthe LELONG, *Spiritualité du Japon*, Paris, Le club du livre chrétien, 1961.
- Catherine MAYAUX (éditrice), *France-Japon : regards croisés. Échanges littéraires et mutations culturelles*, Berne, Peter Lang, 2007, collection « Littératures de langue française ».
- Rossella MENEGAZZO, *Le Japon*, traduit de l'italien par Todaro TRADITO, Paris, Éditions Hazan, 2007, « Guide des Arts ».
- Michel NARBONNE et Josée RODRIGO, *Cours d'histoire des arts*, Paris, Librairie Vuibert, 2007.
- Michel RANDOM, *Japon : la stratégie de l'invisible*, Paris, Félin, 1985.
- Christine SHIMIZU, *L'art Japonais*, Paris, Flammarion, 1997.
- Jean-Marie SIMONET, André KNEIB et Fan DI'AN (direction), *Le Pavillon des Orchidées. L'art de l'écriture en Chine*, catalogue de d'exposition, Bruxelles, Europalia/Fonds Mercator, 2009.
- Daisetz Teitaro SUZUKI, *Essais sur le Bouddhisme Zen* [1934], traduit du japonais par René DAUMAL, volumes 1 à 4, Paris-Neuchâtel, Adrien-Maisonneuve/Delachaux et Niestlé, 1946, collection « Bouddhisme et Jaïnisme ».
- Jun'ichirō TANIZAKI, *Éloge de l'ombre* [1934], traduit du japonais par René SIEFFERT, in *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, 1997, collection « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1469-1512.
- Jacques THUILLIER, *L'histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 2003.
- Valentina TIRLONI et Jean-Jacques WUNENBURGER (sous la direction de), *Esthétiques de l'espace. Occident et Orient*, Paris, Mimésis, 2010, collection « L'œil et l'esprit ».
- Ryusaku TSUNODA, William Theodore DE BARY et Donald KEENE, *Sources of Japanese Tradition* [1958], tomes 1 et 2, New-York et Londres, Presses universitaires de Columbia, 1964.
- Nicole VANDIER-NICOLAS, *Art et sagesse en Chine, Mi Fu (1051-1107)*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.
- Alexandra WETZEL, *La Chine ancienne. De la fondation de l'Empire à la dynastie Ming*, traduit de l'italien par Todaro TRADITO, Paris, Éditions Hazan, 2007, « Guide des Arts ».
- Phoenix – *Cahiers littéraires internationaux*, N°7 : François Cheng, 2012.

*

Shin ABIKO, « L'Introduction de la philosophie occidentale au Japon et le problème du corps humain. Le corps humain selon Amane Nishi », Hosei Université, Tokyo, <http://centrecanguilhem.net/wp-content/uploads/2009/03/1>

introduction – de – la – philosophie – occidentale – au – japon – moderne – et – le – probleme – du – corps – humain-shin-abi ko.pdf, consulté le 3 juillet 2012.

Huang MIAOZHI, « Calligraphie, poésie, peinture. Trois arts en un seul », in *Courrier de l'Unesco*, n°224 : *Visages de la Chine*, 1982, pp. 12-17.

Marguerite-Marie PARVULESCO, « Imitation et création littéraire. La poésie lettrée à l'époque Edo », in *Ebisu*, n°14 : *Études japonaises*, Tokyo, 1996, pp. 77-132.

Michel TRUFFET, « Préface », in Paul CLAUDEL, *Cent phrases pour éventails*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, collection « Centre de recherche Jacques Petit (Littérature française XIX^e et XX^e siècles) », pp. 9-57.

Shakti. Revue encyclopédique de spiritualité, <http://pagesperso-orange.fr/revue.shakti>, consulté le 26 février 2010.

« Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc », in Wikipédia, l'encyclopédie libre, http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Zen_dans_l%27art_chevaleresque_du_tir_%C3%A0_l%27arc#Gen.C3.A8se_.C3.A9ditionale, consulté le 4 mars 2015.

6) Études martiales

a) Art martial

Aïkido, fondé par Morihei UESHIBA, de style *Kishinkai*, transmis par Léo TAMAKI (4^{ème} dan).

b) Études et écrits sur l'Aïkido

Guy BONNEFOND, *L'Aïkido. Mémento de la formation commune et spécifique. Préparation au brevet d'État – 1^{er} et 2^e degrés*, Paris, Vigot, 1979, collection « Sport + enseignement ».

Jean Daniel CAUHÉPÉ et Anne KUANG, *La métamorphose de la violence par l'Aïkido du Sumikiri*, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 1998.

Jean-Daniel CAUHÉPÉ et Anne KUANG, *Les arts martiaux intériorisés. Ou l'aïkido de la sagesse*, Paris, Véga, 2008.

Catherine DAVID, *La beauté du geste*, Paris, Calmann-Lévy, 1994.

William GLEASON, *À la source spirituelle de l'Aïkido. Le Kototama* [1995], traduit de l'anglais par Marie-Odile HERMANT, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 1996.

Jean-Gabriel GRESLÉ, *Réflexions sur l'Aïkido*, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 1995.

Richard Strozzi HECKLER, *Témoignages sur l'Aïkido*, traduit de l'anglais par Jean-Gabriel GRESLÉ, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 1997.

André NOCQUET, *Maître Morihei Uyeshiba. Présence et message* [1987], Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2007.

André PROTIN, *Aïkido. Un art martial, une autre manière d'être* [1977], Saint-Jean de Braye, Éditions Dangles, 1999, collection « Horizons Spirituels ».

John STEVENS, *Les trois maîtres du budo. L'histoire des trois fondateurs des arts martiaux : Jigoro Kano (Judo), Gichin Funakoshi (Karatédo), Morihei Ueshiba (Aïkido)*, traduit de l'anglais par Philippe REYMOND, Valérie MELIN et Thierry PLÉE, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 1997.

John STEVENS, *Les secrets de l'Aïkido. Les enseignements cachés et les vérités universelles transmises par le fondateur Morihei Ueshiba* [1995], traduit de l'anglais par Josette NICKELS-GROLIER, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2005, collection « Éditions de l'Éveil ».

Nobuyoshi TAMURA, *Aïkido. Étiquette et transmission*, Aix-en-Provence, Les Éditions du Soleil Levant, 1991.

- Koichi TOHEI, *Le livre du Ki. L'Unification de l'Esprit et du Corps dans la vie quotidienne* [1980], traduit de l'anglais par Bernard DUBANT, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2003.
- Kisshômaru UESHIBA, *L'Esprit de l'Aïkido* [1984], traduit de l'anglais par Josette NICKELS-GROLIER, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2006.
- Morihei UESHIBA, *L'Art de la Paix. Enseignements du fondateur de l'Aïkido* [1992], regroupés par John STEVENS, traduit de l'américain par Christophe CHAMPCLAUX, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2011.
- Morihei UESHIBA, *Techniques de budo en aikido* [1933], traduit du japonais par Ch. TSUJI et G. BLAIZE, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 1997.
- Adele WESTBROOK et Oscar RATTI, *Aïkido. Introduction à la sphère dynamique*, traduit de l'anglais par Simone HONNORAT, Paris, Vigot, 1999.
- *
- Kazuo CHIBA, « Introduction à un débat sur le Zen et l'Aïkido », traduit de l'anglais par Luc BOUSSARD, in *Zen et arts martiaux*, <http://www.deuxversants.com/zenaiki.html>, consulté le 13 décembre 2012.
- Masando SASAKI, « Interview Sasaki Masando, dans les pas d'Osensei... (partie 2) », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-interview-sasaki-masando-dans-les-pas-d-osensei-partie-2-48700344.html>, consulté le vendredi 12 octobre 2012.
- Léo TAMAKI, « Quelle est la caractéristique d'une technique d'Aïkido ? », in *Tsubaki journal*, <http://tsubakijournal.over-blog.com/article-6393120.html>, consulté le 20 août 2013.
- Léo TAMAKI, « Interview Léo Tamaki. AïkidoJournal 2012 », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-interview-leo-tamaki-aikidojournal-2012-122218338.html>, consulté le 25 novembre 2014.
- Léo TAMAKI, « Abe Seisiki », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-abe-seiseiki-74183418.html>, consulté 13 décembre 2013.
- Léo TAMAKI, « Watanabe Nobuyuki », in Léo TAMAKI, *Budo no nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-watanabe-nobuyuki-le-jedi-de-l-aikikai-113118802.html>, consulté le 30 mars 2014.
- Nobuyoshi TAMURA, « Interview Tamura Nobuyoshi : l'aigle de l'aïkido », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-interview-tamura-nobuyoshi-l-aigle-de-l-aikido-77477356.html>, consulté le 7 février 2010.
- Nobuyoshi TAMURA, « Entretien avec Tamura sensei (2) : le suwari-waza en Aïkido », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-21058484.html>, consulté le 28 avril 2011.
- Nobuyoshi TAMURA, « Entretien avec Tamura sensei (3) : Aïki-jo et Jo-do », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-22017978.html>, consulté le 28 avril 2011.
- Nobuyoshi TAMURA, « Entretien avec Tamura sensei (8) : shochikubai no ken ; les limites de la définition », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-35071647.html>, consulté le 29 avril 2011.
- Nobuyoshi TAMURA, « Entretien avec Tamura sensei (9) : hakama », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-35848961.html>, consulté le 28 avril 2011.
- Marc VICHET, « Tori et Uke : pour une éducation à "l'altérité subtile" », in *Corps et culture*, n°5 : *Corps et éducation*, Presses du Laboratoire « Corps et culture », 2002, pp. 185-192.
- « Aïkido », in *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/A%C3%AFkido>, consulté le 26 avril 2011.

c) Études sur les arts martiaux et le corps en Orient

- Ellis AMDUR, *Traditions martiales. Origine et transmission du savoir dans les écoles d'escrime japonaise* [2002], traduit de l'américain par Guy LESIEUR et Yvon RACINE, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2006, collection « Éditions de l'Éveil ».
- Dominique ANDLAUER, *Vertu et richesse de l'étiquette dans les arts martiaux traditionnels japonais*, Paris, Amphora, 1996, collection « Encyclopédie des arts martiaux ».
- Florence BRAUNSTEIN, *Penser les Arts martiaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, collection « Pratiques corporelles ».
- Antonella CASARELLA et Roberto GHETTI, *Leçons de Kungfu Wushu*, Paris, Vecchi, 2000.
- Emmanuel CHARLOT et Patrick DENAUD, *Les arts martiaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, collection « Que sais-je ? ».
- André COGNARD, *Question de*, n°102 : *Civilisation et arts martiaux. Ou le nœud de la ceinture*, Albin Michel, 1995.
- Michel COQUET, *Iaido. Ou l'art de trancher l'ego*, Grenoble, L'Or du Temps, 1987.
- Henri COURTINE, *Les arts martiaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, collection « Que sais-je ? ».
- Pierre DELORME, *Dojo : le temple du sabre*, Paris, Budostore, 1994.
- Taisen DESHIMARU, *Zen et arts martiaux*, Paris, Seghers, 1977, collection « Maître et mystiques vivants ».
- Karlfried Graf DÜRCKHEIM, *Hara. Centre vital de l'homme* [1967], traduit de l'allemand par Claude VIC, Paris, Le courrier du livre, 1974.
- Claude DURIX, *Le Sabre et la Vie. Ou le combat pour l'unité de l'Être* [1985], Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 1997.
- Gabrielle et Roland HABERSETZER, *Encyclopédie technique, historique, biographique et culturelle des arts martiaux de l'Extrême-Orient*, Paris, Amphora, 2000.
- Eugen HERRIGEL, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* [1953], traduit de l'allemand par Bungaku HAKUSHI, Paris, Dervy-Livres, 1970, collection « Mystiques et Religions ».
- Gregory IRVINE, *Le sabre japonais. L'âme du samouraï* [2000], traduit de l'anglais par Laurence SEGUIN, Méolans-Revel, DésIris, 2003.
- Yuichi KAWADA et Stephen KARCHER, *Le Shiatsu essentiel. Les huit méridiens extraordinaires* [2002], traduit de l'anglais par Christine LEFRANC, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2010.
- Yves KERLIRZIN et Gérard FOUQUET (coordonné par), *Arts martiaux Sports de combat. Comptes rendus des troisièmes JORESCAM*, Paris, Institut National du Sport et de l'Éducation Physique, 1994, collection « Cahiers de l'INSEP ».
- Wataru OHASHI, *Le livre du Shiatsu. L'art de l'« acupuncture sans aiguilles » par le massage japonais*, traduit de l'américain par Gérard BOULAD, Paris, L'Étincelle, 1980.
- Wataru OHASHI, *Comprendre le langage du corps. Le diagnostic oriental selon Ohashi*, traduit de l'anglais par Jean-Marc JACOT, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2011.
- Albert PALMA (sous la direction de), *Question de*, n°117 : *L'Esprit du Geste*, Paris, Albin Michel, 1999.
- Michel RANDOM, *Les arts martiaux. Ou l'esprit des budô*, Paris, Fernand Nathan, 1978.
- Howard REID et Michael CROUCHER, *The Way of the Warrior. The Paradox of the Martial Arts* [1983], New-York, Presses Overlook, 1995.
- André TERRISSE (sous la direction de), *Recherches en Sports de combat et en Arts martiaux. État des lieux*, Paris, Revue EPS, 2000, collection « Activités physiques et sports. Recherches et formation ».
- Léo TAMAKI, *Budoka no kokoro*, autoédition, 2013.
- Kenji TOKITSU, *Méthode des arts martiaux à mains nues*, Paris, Robert Laffont, 1987, collection « Sports pour tous ».

Kenji TOKITSU, *Miyamoto Musashi. Maître de sabre japonais du XVII^e siècle. L'homme et l'œuvre, mythe et réalité*, Méolans-Revel, DésIris, 1998, collection « Points. Sagesse ».

Kenji TOKITSU, *Budô. Le ki et le sens du combat*, Méolans-Revel, DésIris, 2000.

*

Patrick BAUDRY, « La ritualité dans les arts martiaux », in Claude Rivière (sous la direction de), *Cahiers internationaux de sociologie*, volume XCII : *Nos rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, pp. 143-161.

Patrick BAUDRY, « Ritualité et quotidien : la pratique d'un art martial », in *Revue de l'institut de sociologie*, volume 3-4 : *Ombres et lumières. Étude du cinéma belge*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1985, pp. 511-521.

Basile DOGANIS, « Les arts martiaux japonais et le sentiment de l'évidence : une certitude du corps entre savoir et savoir-faire », in *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°2 : *Le corps*, 2003, <http://traces.revues.org/4145>, consulté le 12 octobre 2012.

Benoît GAUDIN, Samuel JULHE et Jean-Paul CLÉMENT, « Bibliographie des thèses de doctorat en SHS sur les combats codifiés », in *L'état des lieux. Actes de la recherche en sciences humaines et sociales*, n°79, 2009.

Akira HINO, « Interview Hino Akira, "Le Tengu de Wakayama" », in Léo TAMAKI, *Budo no nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-36952391.html>, consulté le 30 mars 2014.

Yoshinori KONO, « Interview Kono Yoshinori, bujutsuka sans concessions », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-interview-kono-yoshinori-bujutsuka-sans-concessions-51927826.html>, consulté le 28 avril 2011.

Tetsuzan KURODA, « Interview Kuroda Tetsuzan, la tradition en héritage », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-interview-kuroda-tetsuzan-la-tradition-en-heritage-50011591.html>, consulté le 28 avril 2011.

Léo TAMAKI, « La transmission dans les arts martiaux : 1^{ère} partie, les bujutsu », in *Tsubaki journal*, <http://www.tsubakijournal.com/article-22561372.html>, consulté le 12 décembre 2012.

Léo TAMAKI, « Interview avec Léo Tamaki, "L'apôtre de la transformation martiale" », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-34339359.html>, consulté le 19 avril 2013.

Léo TAMAKI, « Entretien avec Hino sensei (1) : Budo, Bujutsu, Kakutogi », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-36928217.html>, consulté le 30 avril 2013.

Léo TAMAKI, « Interview de Léo Tamaki sur Systema syncretique, le site d'Elie Edme », in Léo TAMAKI, *Budo no Nayami*, <http://www.leotamaki.com/article-interview-leo-tamaki-sur-systema-syncretique-le-site-d-elie-edme-117215516.html>, consulté le 1^{er} mai 2013.

7) Ouvrages théoriques

a) Anthropologie, sociologie et études historiques

Gaston BACHELARD, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, collection « Le livre de poche. Biblio essais ».

Gaston BACHELARD, *L'Air et les Songes* [1943], Paris, Librairie José Corti, 1959.

Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses universitaires de France, 2001, collection « Quadrige ».

David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité* [1990], Paris, Presses universitaires de France, 2008, collection « Quadrige/Essais débats ».

- Marco BUSSAGLI, *Le Corps. Anatomie et symboles*, traduit de l'italien par Jacques BONNET, Paris, Éditions Hazan, 2006, « Guide des Arts ».
- Jean CAZENEUVE, *Les rites et la condition humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1958.
- Maryse CHOISY, *La signification des rites*, Méolans-Revel, DésIris, 1993.
- Régis DEBRAY, *Le moment fraternité*, Paris, Gallimard, 2009, collection « Folio ».
- Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* [1979], Paris, Dunod, 2008, collection « Psycho Sup ».
- Gilbert DURAND et Chaoying SUN, *Mythe, thème et variations*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, collection « Sociologie du quotidien ».
- Émile DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* [1910], Paris, Presses universitaires de France, 1979, collection « Quadrige ».
- Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- Mircea ELIADE, *La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, traduit de l'anglais par Henry PERNET et Jean GOUILLARD, Paris, Gallimard, 1971, collection « Les essais ».
- Mircea ELIADE, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux* [1952], Paris, Gallimard, 1997, collection « TEL ».
- Norbert ÉLIAS et Éric DUNNING, *Sport et civilisation. La violence maîtrisée* [1986], traduit de l'anglais par Josette CHICHEPORTICHE et Fabienne DUVIGNEAU, Paris, Fayard, 1994.
- Claude FINTZ (coordonné par), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, tome 2 : *Arts, sociologie, anthropologie*, Paris, L'Harmattan, 2000, collection « Critiques Littéraires ».
- Marcel GAUCHET, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, collection « Folio essais ».
- René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1972.
- Erving GOFFMAN, *Rites d'interaction*, traduit de l'anglais par Alain KIHM, Paris, Éditions de Minuit, 1974, collection « Le sens commun ».
- Victor Davis HANSON, *Le modèle occidental de la guerre. La bataille d'infanterie dans la Grèce classique* [1989], traduit de l'anglais par Alain BILLAULT, Paris, Les Belles Lettres, 2001, collection « Histoire ».
- Nathalie HEINICH, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte & Syros, 2000, collection « Armillaire ».
- Francine HÉRAIL, *Histoire du Japon. Des origines à l'ère Meiji. Matériaux pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises*, Paris, Publications orientalistes de France, 1986, collection « Bibliothèque japonaise ».
- Danièle HERVIEU-LÉGER, *La modernité rituelle*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Jean-Pierre JOSSUA, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, tome IV, Paris, Beauchesne, 1994.
- Pascal LARDELLIER, *Théorie du lien rituel. Anthropologie et Communication*, Paris, L'Harmattan, 2003, collection « Communication et Civilisation ».
- André LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole*, tome 1 : *Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964.
- Jean-François LYOTARD, *La Condition post-moderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- Roland MOUNIER, *L'Europe des origines au début du XIV^e siècle. Histoire générale de L'Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.
- Philippe OLIVIÉRO et Tufel OREL, *Enjeux du rite dans la modernité*, Paris, Recherches de Science Religieuse, 1991.
- Claude RIVIÈRE (sous la direction de), *Cahiers internationaux de sociologie*, volume XCII : *Nos rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- Claude RIVIÈRE, *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, collection « Sociologie d'aujourd'hui ».

- Jean ROUCH, Michèle FINCK, Bernard RÉMY, Christian DELACAMPAGNE et Isabelle GINOT, *Corps provisoire. Danse, cinéma, peinture, poésie*, Paris, Armand Colin, 1992, collection « Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre ».
- Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique* [1965], Paris, La Découverte/Poche, 1998, collection « Sciences humaines et sociales ».
- Michel VIÉ, *Le Japon contemporain* [1971], Paris, Presses universitaires de France, 1991, collection « Que sais-je ».
- Jean-Jacques WUNENBURGER, *Le sacré* [1981], Paris, Presses universitaires de France, 2001, collection « Que sais-je ? ».
- Laurence VAN YPERSELE (textes réunis par), *Imaginaires de guerre. L'histoire entre mythe et réalité. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant/Presses universitaires de Louvain, 2001, collection « Transversalités ».
- Laurence VAN YPERSELE, Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Paul-Augustin DEPROOST, *Cahiers électroniques de l'Imaginaire*, n°2 : *Héros, héroïsation : approches théoriques*, Louvain-la-Neuve, 2004, www.e-montaigne.com.
- Cahiers internationaux de sociologie*, volume LXXIV : *Sociologie des quotidiennetés*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.
- Cahiers internationaux de sociologie*, volume LXXXIV : *Violence, domination, ordre totalitaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
- Iris*, n°31 : *L'Impensé symbolique*, Centre de Recherche sur l'Imaginaire – Université de Grenoble, 2010.

*

- David LE BRETON, « L'effacement ritualisé du corps », in *Cahiers internationaux de sociologie*, volume XXVII : *Le corps*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, pp. 273-286.
- David LE BRETON, « Sociologie du corps : perspectives », in *Cahiers internationaux de sociologie*, volume XC : *Pistes socio-anthropologiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, pp. 131-143.
- Louis-Marie CHAUVET, « Le rite et l'éthique : une tension féconde », in René DERVISCH et Charles PERROT (sous la direction de), *Le rite, sources et ressources*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1995, pp. 137-155.
- Alain EHRENBURG, « L'âge de l'héroïsme. Sport, entreprise et esprit de conquête dans la France contemporaine », in *Cahiers internationaux de sociologie*, volume LXXXV : *Exploration de l'actuel*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, pp. 197-224.
- Yves LE POGAM, « Imaginaire sportif et fantasme de la performativité », in *Cahiers internationaux de sociologie*, volume XCVIII : *Force et contagion des émotions*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, pp. 23-41.

b) Linguistique

- John Langshaw AUSTIN, *Quand dire, c'est faire* [1962], Paris, Seuil, 1991, collection « Points Essais ».
- Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1965, collection « Bibliothèque des Sciences humaines ».
- Jean GIOT et Jean-Claude SCHOTTE (éditeurs), *Surdité, différences, écritures. Apports de l'anthropologie clinique*, Bruxelles, De Boeck Université, 1997, collection « Raisonances ».
- Jean GIOT et Jean-Claude SCHOTTE (éditeurs), *Langage, clinique, épistémologie. Achever le programme saussurien*, Bruxelles, De Boeck Université, 1999, collection « Raisonances ».
- Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage* [1980], Paris, Armand Colin, 1999, collection « U. Linguistique ».
- Herman PARRET, *Prolégomènes à la théorie de l'énonciation. De Husserl à la pragmatique*, Berne, Peter Lang, 1987, collection « Sciences pour la communication ».
- Valentin Nikolaevich VOLOŠINOV, *Marxismus und Sprachphilosophie*, traduit de l'allemand par Samuel M. WEBER, Frankfurt-Berlin-Wien, Presses Ullstein Taschenbuch, 1975.

*

Hourya SINACŒUR, « Logique et mathématique du flou », in *Critique*, n°372, Paris, Éditions Minuit, 1978, pp. 512-525.

c) Phénoménologie et philosophie

Christine LE BIHAN, *Les grands problèmes de l'éthique*, Paris, Seuil, 1997, collection « Mémo ».

Maurice BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

Simon BRUNFAUT, *Réalité, imaginaire et affectivité : perspective pour une phénoménologie de la vie*, thèse en philosophie, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2012.

Christine BUCI-GLUCKSMANN, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, collection « Écritures/Figures ».

Mireille CALLE-GRUBER, *Jacques Derrida, la distance généreuse*, Paris, La Différence, 2009.

Bernard P. DAUENHAUER, *Silence. The Phenomenon and its Ontological Significance. Studies in phenomenology and existential philosophy*, Bloomington, Presses universitaires d'Indiana, 1980.

Raphaël GÉLY, *Les usages de la perception. Réflexions merleau-pontiennes*, Louvain-la-Neuve – Leuven, Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie de Louvain-la-Neuve – Éditions Peeters, 2005, collection « Bibliothèque philosophique de Louvain ».

Jad HATEM (sous la direction de), *Michel Henry, la parole de la vie*, Paris, L'Harmattan, 2003, collection « Ouverture philosophique ».

Martin HEIDEGGER, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1959.

R. HEINEMANN, *L'univers philosophique*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

Michel HENRY, *L'Essence de la manifestation* [1963], Paris, Presses universitaires de France, 1990, collection « Épiméthée ».

Michel HENRY, *Généalogie de la psychanalyse. Le commencement perdu*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, collection « Épiméthée ».

Michel HENRY, *La barbarie*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1987, collection « Le livre de poche. Biblio essais ».

Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.

Michel HENRY, *Paroles du Christ*, Paris, Seuil, 2002.

Michel HENRY, *Phénoménologie de la vie*, tome III : *De l'art et du politique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, collection « Épiméthée ».

Michel HENRY, *Phénoménologie de la vie*, tome IV : *Sur l'éthique et la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, collection « Épiméthée ».

Grégori JEAN, Jean LECLERCQ et Nicolas MONSEU (éditeurs), *La vie et les vivants. (Re-)lire Michel Henry*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2013, collection « Empreintes philosophiques ».

François JULLIEN, *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, Paris, Bernard Grasset, 2013.

Emmanuel LEVINAS, *L'Humanisme de l'autre homme*, Saint-Clément-sur-Rivière, Fata Morgana, 1989.

Jean-Luc MARION, *L'idole et la distance*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1977.

Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

Edgar MORIN, *Introduction à la pensée complexe* [1990], Paris, Seuil, 2005, collection « Points. Essais ».

Jean-Luc NANCY, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, collection « La philosophie en effet ».

Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, collection « Points. Essais ».

Jean-Paul SARTRE, *Situations II : Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

Judith SCHLANGER, *L'Invention intellectuelle*, Paris Fayard, 1983.

Bernard STIEGLER, *La technique et le temps*, tome 2 : *La désorientation*, Paris, Galilée, 1996, collection « La philosophie en effet ».

Theodor WIESENGRUND-ADORNO, *Autour de la théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer ROCHLITZ, Paris, Klincksieck, 1976.

Theodor WIESENGRUND-ADORNO, *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer ROCHLITZ, Paris, Payot, 1986, collection « Critique de la politique ».

Slavoj ŽIŽEK, *Fragile absolu ou pourquoi l'héritage chrétien vaut-il la peine d'être défendu ?*, traduit de l'anglais par François THÉRON, Paris, Flammarion, 2008, collection « La bibliothèque des savoirs ».

*

Jacques DERRIDA, « Préjugés. Devant la loi », in *La Faculté de juger*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, pp. 87-135.

Raphaël CÉLIS et David ZUMWALD, « La poétique phénoménologique d'Henri Maldiney », *Archives de Philosophie*, tome 74, 2011, <http://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2011-3-page-415.htm>, consulté le 6 mai 2013, pp. 415-438.

Raphaël GÉLY, « Souffrance et attention à la vie : éléments pour une phénoménologie radicale du soin », in *Bulletin d'analyse phénoménologique*, volume 5, 2009, <http://pupups.ulg.ac.be/bap.htm>, consulté le 12 juillet 2012, pp. 1-29.

Raphaël GÉLY, « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », in Benoit KANABUS et Julien MARÉCHAL (sous la direction de), *Dire la croyance religieuse. Langage, religion et société*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012, collection « Anthropologie et philosophie sociale », pp. 85-117.

Emmanuel LEVINAS, « La trace de l'autre », in *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1982, pp. 187-202.

Paul DE MAN, « Les exégèses de Hölderlin par Martin Heidegger », in *Critique*, n°100-101, Paris, Éditions de Minuit, 1955, pp. 800-819.

d) Physique

Masaru EMOTO, *L'eau, mémoire de nos émotions* [2003], traduit de l'anglais par Gérard LECONTE, Paris, Guy Trédaniel éditeur, 2006.

Jean GUIRAUD, *Énergétique de l'espace*, Leuven, Vander Éditeur, 1970, collection « Recherches de psychologie expérimentale comparée ».

Brian GREENE, *La magie du cosmos. L'espace, le temps, la réalité : tout est à repenser*, traduit de l'anglais par Céline LAROCHE, Paris, Laffont, 2005, collection « Folio essais ».

Stephen William HAWKING, *Une brève histoire du temps. Du Big Bang aux trous noirs*, traduit de l'anglais par Isabelle NADDEO-SOURIAU, Paris, Flammarion, 1989, collection « Champs ».

Brian SNELGROVE, *La photographie Kirlian expliquée*, traduit de l'anglais par Antonia LEBOVICI, Paris, Guy Trédaniel éditeur, 1997.

e) Psychologie, psychanalyse et psychomotricité

Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, collection « Connaissance de l'Inconscient ».

Didier ANZIEU, *Le Moi-Peau* [1987], Paris, Dunod, 1995, collection « Psychismes ».

Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1988, collection « Science de l'homme Payot ».

Boris CYRULNIK, *De chair et d'âme*, Paris, Odile Jacob, 2006.

Michèle GENNART, *Corporéité et présence. Jalons pour une approche du corps dans la psychose*, Argenteuil, Le Cercle Herméneutique Éditeur, 2011, collection « Phéno ».

Jean-Pierre LEBRUN, *La perversion ordinaire. Vivre ensemble sans autrui*, Paris, Denoël, 2007.

Suzanne ROBERT-OUVRAY, *Intégration motrice et développement psychique : une théorie de la psychomotricité*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

Donald Woods WINNICOTT, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* [1971], traduit de l'anglais par Claude MONOD et Jean-Bertrand PONTALIS, Paris, Gallimard, 1975, collection « Connaissance de l'Inconscient ».

L'écrit du corps. Actes du colloque, Clichy, G.R.E.C., 1992.

*

Chantal FRÈRE-ARTINIAN, « Sublimation de la violence et violence de la sublimation, une orientation sans fin ? », in *Revue française de psychanalyse*, n°69 : *La sublimation*, 2005, pp. 1641-1646.

Naomi I. EISENBERGER, Matthew D. LIERBERMAN, Kipling D. WILLIAMS, « Does Rejection Hurt ? An FMRI Study of Social Exclusion », in *Sciences*, volume 302, n°5643, octobre 2003, pp. 290-292.

Naomi I. EISENBERGER, Johanna M. JARCHO, Matthew D. LIERBERMAN, Bruce D. NALIBOFF, « An experimental study of shared sensitivity to physical pain and social rejection », in *Pain*, n°126, 2006, pp. 132-138.

Philippe LEKEUCHE, « Création, sublimation, idéalisation », in *Cahiers de psychologie clinique*, n°36 : *Les idéaux*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 19-33.

Sarah L. MASTER, Naomi I. EISENBERGER, Shelley E. TAYLOR, Bruce D. NALIBOFF, David SHIRINYAN et Matthew D. LIERBERMAN, « A Picture's Worth. Partner Photographs Reduce Experimentally Induced Pain », in *Psychological Science*, volume 20, n°11, 2009, pp. 1316-1318.

*

À vos cerveaux, exposition à l'Institut royal des Sciences naturelles de Belgique, 12 juin 2014-30 août 2015.

8) Corpus complémentaire

a) Œuvres littéraires de langue française ou européennes

Guillaume APOLLINAIRE, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre. 1913-1916*, Paris, Gallimard, 1966, collection « Poésie ».

Nicolas BOUVIER, *Chronique japonaise*, Lausanne, Éditions 24 Heures, 1990, collection « Écrivains ».

André BRETON, *Œuvres complètes*, volume 1, Paris, Gallimard, 1988, collection « Bibliothèque de la Pléiade ».

Blaise CENDRARS, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, Paris, Les Hommes nouveaux, 1913.

René CHAR, *Les matinaux. La parole en archipel*, Paris, Gallimard, 1987, collection « Poésie ».

Paul CLAUDEL, *Cent phrases pour éventails*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, collection « Centre de recherche Jacques Petit (Littérature française XIX^e et XX^e siècles) ».

Marguerite DURAS, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, collection « Folio ».

Eugène GUILLEVIC, *Maintenant. Poèmes 1986-1992*, Paris, Gallimard, 1993.

Friedrich HÖLDERLIN, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1967, collection « Bibliothèque de la Pléiade ».

Philippe JACCOTTET, *Paysage avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1970, collection « Nrf ».

Philippe JACCOTTET, *Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, 1994, collection « Nrf ».

Philippe JACCOTTET, *Ce peu de bruit*, Paris, Gallimard, 2008, collection « Nrf ».

Pierre Jean JOUVE, *Œuvre II*, Paris, Mercure de France, 1987.

Milan KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, collection « Folio ».

Stéphane MALLARMÉ, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, collection « Poésie ».

- Stéphane MALLARMÉ, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, collection « Poésie ».
- André MALRAUX, *L'espoir*, Paris, Gallimard, 1937.
- Clément MAROT, *Œuvres poétiques*, tome II, Paris, Classiques Garnier, 1993.
- Henri MICHAUX, *La vie dans les plis. Poèmes*, Paris, Gallimard, 1949, collection « Poésie ».
- Henri MICHAUX, *Idéogrammes en Chine*, Saint-Clément-sur-Rivière, Fata Morgana, 1975.
- Henri MICHAUX, *Jeux d'encre. Trajet Zao Won-Ki*, Paris, L'Échoppe & La Maison des Amis des Livres, 1993.
- OULIPO, *La littérature potentielle (Création, Re-créations Récréations)*, Paris, Gallimard, 1973, collection « Folio. Essais ».
- Saint-John PERSE, *Anabase*, Paris, Gallimard, 1924, collection « Nrf ».
- Francis PONGE, *Le parti-pris des choses* [1942], Paris, Folio, 2009, collection « Folioplus classiques ».
- Marcel PROUST, *Correspondance générale*, Paris, Plon, 1936.
- Pierre REVERDY, *La plupart du temps. 1915-1922* [1945], Paris, Gallimard, 1989, collection « Poésie ».
- Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1963, collection « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Victor SEGALÉN, *Stèles* [1912], Paris, Éditions G. Crès, 1922, collection « Université d'Ottawa ».
- Alfred DE VIGNY, *Journal d'un poète*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1948, collection « Bibliothèque de la Pléiade ».

b) Œuvres littéraires de culture orientale

- Corinne ATLAN et Zéno BADIU (présentation, choix et traduction), *Haïku du XX^e siècle. Le poème court japonais d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2007, collection « Poésie ».
- Matsuo BASHŌ, *Jours de printemps* [1991], traduit du japonais par René Sieffert, Paris, Publications orientalistes de France, 2000, collection « Les œuvres capitales de la littérature japonaise ».
- François CHENG, *Et le souffle devient signe. Ma quête du vrai et du beau par la calligraphie*, Paris, L'Iconoclaste, 2001.
- Pascal FAULIOT et Michel RANDOM, *Contes et récits des arts martiaux de Chine et du Japon* [1981], Paris, Albin Michel, 1988, collection « Spiritualités vivantes ».
- Pascal FAULIOT, *Contes des sages samouraïs*, Paris, Seuil, 2011.
- LAO-TSEU, *Tao-tō king* [1967], traduit du chinois par Liou KIA-HWAY, Paris, Gallimard, 2004, collection « Folio ».
- Yukio MISHIMA, *Le Japon moderne et l'éthique du samouraï*, traduit du japonais par Émile JEAN, Paris, Gallimard, 1985, collection « Arcades ».
- Yagyū MUNENORI, *Le sabre de vie. Heibō kadensho. Les enseignements secrets de la maison du Shōgun* [2003], traduit de l'anglais par Josette NICKELS-GROLIER, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2008, collection « Éditions de l'Éveil ».
- Inazō NITOBE, *Bushidō. L'âme du Japon* [1997], traduit de l'anglais par Emmanuel CHARLOT, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2005, collection « Éditions de l'Éveil ».
- Bertrand PETIT (traduction) et Keiko YOKOYAMA (calligraphie), *L'adieu du samouraï*, Paris, Éditions Alternatives, 2003, collection « Pollen ».
- Bertrand PETIT (traduction) et Keiko YOKOYAMA (calligraphie), *Poèmes du thé*, Paris, Éditions alternatives, 2008, collection « Pollen ».
- Éric ROMMELUÈRE, *Les fleurs du vide. Anthologie du bouddhisme Sōtō Zen*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1995, collection « Les Écritures Sacrées ».
- Sei SHŌNAGON, *Notes de chevet*, traduit du japonais par André BEAUJARD, Paris, UNESCO-Gallimard, 1966, collection « Connaissance de l'Orient ».
- Sun T'ZU, *L'art de la guerre* [1963], traduit de l'anglais par Francis WANG, Paris, Flammarion, 1972, collection « Textes politiques ».

Jocho YAMAMOTO, *Hagakurê. Le livre secret des Samouraïs* [1984], traduit de l'anglais par M.F. DUVAUCHELLE, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2002.

c) Arts martiaux ou écoles d'Aïkido

Aïkido Meinakan, transmis par Mickaël MARTIN (4^{ème} dan).

Hino Budo, fondé et transmis par Akira HINO.

Kobujutsu, développé et transmis par Yoshinori KONO.

d) Œuvres plastiques

François CHENG, *Chu Ta : le génie du trait*, Paris, Phébus, 1986.

François CHENG, *Shitao : la saveur du monde*, Paris, Phébus, 1998.

Henri FOCILLON, *Hokusai*, Lyon, Fage Éditeurs, 2005, collection « Varia ».

Edmond DE GONCOURT, *Hokusai*, Paris, Parkstone, 2009, collection « Temporis ».

e) Œuvres cinématographiques

La légende du grand Judo, Akira KUROSAWA (réalisateur), avec Denjirô ÔKÔCHI, Susumu FUJITA, Yukiko TODOROKI, Takashi SHIMURA, 1943, 97 min.

Les Sept samouraïs, Akira KUROSAWA (réalisateur), avec Takashi SHIMURA, Toshirô MIFUNE, Seiji MIYAGUCHI, 1954, 207 min.

La forteresse cachée, Akira KUROSAWA (réalisateur), avec Toshirô MIFUNE, Misa UEHARA, Minoru CHIAKI, Kamatari FUJIWARA, 1958, 139 min.

Après la pluie, Takashi KOIZUMI (réalisateur), avec Akira TERAÔ, Yoshiko MIYAZAKI, Shiro MIFUNE, Mieko HARADA, Tatsuya NAKADAI, 1999, 91 min.

Star Wars. Épisode IV – Un nouvel espoir, Georges LUCAS (réalisateur), avec Mark HAMILL, Harrison FORD, Carrie FISHER, 1977, 121 min.

Star Wars. Épisode V – L'Empire contre-attaque, Georges LUCAS (réalisateur), avec Mark HAMILL, Harrison FORD, Carrie FISHER, 1980, 124 min.

Star Wars. Épisode VI – Le retour du Jedi, Georges LUCAS (réalisateur), avec Mark HAMILL, Harrison FORD, Carrie FISHER, 1983, 134 min.

N'allons pas croire que la vie se vit plus pleinement dans les choses que l'on juge communément grandes
que dans celles que l'on juge communément petites.

Virginia Woolf

C'est une bien triste chose que de nos jours, il y ait si peu d'informations inutiles.

Oscar Wilde

À défaut d’avoir un impact scientifique significatif, cette thèse est consciente de son impact environnemental non négligeable.

Les pages sont donc disposées en recto-verso pour limiter la consommation de feuilles et sur papier recyclé.

La police choisie est Garamond – une étude récente ayant montré, outre son caractère élégant et agréable à l’œil, l’économie significative d’encre qu’elle offre en comparaison de polices plus usuelles.