



MATTHIEU DUBOIS

VOIE DE LA PLUME, VOIE DU SABRE

LE CORPS-À-CORPS POÉTIQUE CHEZ BAUCHAU,
DOTREMONT ET BONNEFOY



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 opaque et menaçant¹, 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 infinies.

Toutefois, en contrepoint de la crise des valeurs induite par ces ruptures, certaines œuvres poétiques proposent de nouvelles perspectives produisant du sens. 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 poésie³. Aussi

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 » ; 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 ».

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 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 ».

³ « [...] écrire un poème après Auschwitz est barbare », 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 », p. 26.

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.⁴

Comme l'énonce Jean-Claude Pinson, poser la question d'une « habitation poétique », selon l'expression de Hölderlin, « c'est d'emblée se heurter à l'objection d'une pensée critique de la modernité qui demande [...] comment le monde désenchanté qui est le nôtre pourrait bien encore être habité poétiquement »⁵. 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 »⁶. 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 à ses traditions esthétiques, littéraires et philosophiques. La méconnaissance du chinois et du japonais induit la particularité de leur approche, 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-tö king* écrite par Raymond De Becker – ouvrage qui fait partie de la bibliothèque personnelle de l'écrivain – révèle qu'il a connaissance de la pensée philosophique de l'Extrême-Orient avant la Seconde Guerre mondiale. Son influence est lisible dès le premier recueil *Géologie*, publié en 1958 ; puis plus tard avec

⁴ 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.

⁵ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, collection « Recueil », p. 65.

⁶ « 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.

un recueil significativement intitulé *La Chine intérieure*. Sa connaissance de l'Asie va grandissante, entre autres grâce au projet d'une biographie de Mao Zedong⁷, 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 d'œuvres picturales et calligraphiques de maîtres orientaux : il compose en 1957 le commentaire du film d'Alechinsky intitulé *Calligraphie japonaise*. On peut noter également l'influence d'anthologies poétiques et d'ouvrages d'apprentissage de la langue chinoise⁸. Quant à Yves Bonnefoy, il lit comme d'autres de ses contemporains le recueil de *haïkus* traduits par Blyth et compose la préface à l'anthologie réalisée par Roger Munier⁹ ; 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.

À la différence de l'imaginaire de l'Orient dans les œuvres du XIX^e siècle¹⁰, leur rapport à la Chine ou au Japon ne peut être réduit à l'expression d'un désir d'exotisme et met en 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 siècle¹¹ :

[...] 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

⁷ Henry Bauchau, *Essai sur la vie de Mao Zedong*, Paris, Flammarion, 1982. Les notes préparatoires et la bibliothèque extrême-orientale de l'écrivain se trouvent archivées au Fonds Henry Bauchau de l'Université catholique de Louvain.

⁸ 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 – en réorganisation au moment de la réalisation de cette étude.

⁹ Yves Bonnefoy, « Préface. Du haïku », in Roger Munier, *Haïku*, Paris, Fayard, 1983, pp. IX-XXXVI.

¹⁰ Voir Jean-Claude Berchet, *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs dans le Levant au XIX^e siècle* [1985], Paris, Robert Laffont, 2005, collection « Bouquins ». L'Orient au XIX^e siècle renvoie davantage au Moyen-Orient méditerranéen et s'associe à la question du voyage que peuvent effectuer rituellement les écrivains.

¹¹ 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 David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité* [1990], Paris, Presses universitaires de France, 2008, collection « Quadrige/Essais débats ».

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 [...].¹²

Ces éléments révèlent chez ces écrivains un mode d'appropriation de l'Extrême-Orient par innutrition philosophique et esthétique, corrigée par leur mode d'interprétation et leur cadre européen de 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 »¹³ parfois délicat à démêler. Ce métissage opère par ailleurs à double sens, puisqu'il concerne également la représentation d'une Asie mouvante et indéfinie chez les auteurs, aux valeurs permutable d'une culture à l'autre – en sorte que des références aux traditions japonaises peuvent s'associer aux chinoises dans leurs textes, sans toujours tenir compte des frontières géographiques et linguistiques¹⁴.

À ces données s'ajoute l'influence du *zeitgeist* – soit l'esprit de leur époque¹⁵ – sur leur sensibilité. Il s'agit de concevoir que les œuvres littéraires inscrivent en creux les 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 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

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)* [1985], Paris, Presses universitaires de France, 2003, collection « Quadrige », p. 107.

¹³ Voir Olivier Ammour-Mayeur, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2004.

¹⁴ Cette conception d'une sagesse commune à la Chine et au Japon provient des échanges culturels entre ces deux pays, en sorte que le Japon s'est approprié les traditions de son voisin, dont le système d'écriture, la pensée du *Tao* et des cinq éléments, les formes artistiques et les méthodes de combat.

¹⁵ 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 ».

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 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 Bonnefoy¹⁶.

*

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 :

Une grande partie des clichés sur le sabre et les samouraïs 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 samouraï, en relation avec le Japon à cette époque.¹⁷

Significativement, un fait est à noter : Henry Bauchau et Yves Bonnefoy partagent la lecture du livre d'Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, qui met en scène l'initiation de son 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

¹⁶ 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.

¹⁷ Gregory Irvine, *Le sabre japonais. L'âme du samouraï* [2000], traduit de l'anglais par Laurence Seguin, Méolans-Revel, Éditions DésIris, 2003, p. 9.

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 extrême-orientaux au XX^e siècle¹⁸. 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 spirituelle – 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 »¹⁹ 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, observées ou non.

Leur importance dans la culture européenne est liée, entre autres, à la préservation de valeurs chevaleresques, perçues comme menacées par l'effritement des idéaux dans la postmodernité²⁰. 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 Mal²¹. Elle pousse à rechercher un héroïsme plus

¹⁸ 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 : « 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.A9ditionariale, consulté le 4 mars 2015.

¹⁹ « [...] 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 [...] 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 troisièmes JORESCAM*, Paris, Institut National du Sport et de l'Éducation Physique, 1994, collection « Cahiers de l'INSEP », p. 64.

²⁰ Voir Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

²¹ 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*, 2003-2004, <https://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/ucl/documents/cahiers2.pdf>.

intérieur et personnel, tel qu'il apparaît dans la culture sino-japonaise. Leurs écoles de combat représentent à cet égard un espace d'expression où, de façon fantasmagique, certaines valeurs occidentales en désuétude peuvent être revivifiées, ainsi que les rites qui y sont associés²². Cela éclaire la raison pour laquelle les 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 nécessairement de façon explicite leur plume à l'épée, passer par une tradition *a priori* aussi éloignée de leur sensibilité qu'une discipline guerrière extrême-orientale offre de mettre en lumière, à partir de l'écart entre ces arts, des points de jonction riches en potentialités. Selon la perspective de Franck Villain et de Yasuaki Kawanabe, leurs différences constituent la condition de possibilité d'un dialogue apte à établir une intimité inédite entre eux :

[...] 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.²³

Au-delà du contexte culturel des auteurs, le choix d'une pratique guerrière extrême-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 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

²² 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 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.

²³ 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.

*samourais*²⁴. 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 pertinents 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 corporel, dans son pouvoir d'affectation comme potentiel menaçant ou porteur d'harmonie.

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 »²⁵ 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.²⁶

Par ailleurs, ces formes d'expression constituent, selon l'expression de Winnicott, des « espaces potentiels »²⁷ 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.

²⁴ Voir 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 ».

²⁵ 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 ».

²⁶ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, collection « Points. Essais », p. 256.

²⁷ « 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 », 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.

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.

*

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 indéfini. Le fondement phénoménologique de toute chose y 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 :

[...] 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.³¹

Cette approche permet ainsi 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 » :

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 aiguiser pour conserver son tranchant ».

²⁹ 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. 69.

³⁰ *Idem*.

³¹ Michel Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 145.

[...] 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.³²

Tout langage artistique est, à cet égard, à considérer comme une « matière-émotion »³³ révélatrice de l'affectivité – les différentes formes d'expression constituant autant de modalités d'une épreuve intime de soi donnée en partage. L'écriture de poèmes et la pratique martiale se rejoignent en profondeur, sur un plan qui touche à l'intériorité, en ce sens que, par-delà les différences qui opposent l'art de la plume et l'art du sabre – l'un associé à la finesse de la maîtrise du langage et l'autre à l'habileté gestuelle –, tous deux se révèlent essentiellement des arts du *vivre*. Car il s'y joue l'accomplissement possible d'une plénitude d'être soi.

De façon concrète, 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 martial³⁴. 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 l'invention littéraire, comme il le fait par ailleurs dans les arts martiaux ; soit l'implication charnelle de l'écrivain dans son *faire*. Celle-ci se traduit par l'élaboration d'une écriture du corps propre au XX^e siècle, qui vise la mise au point d'un substitut verbal pour le corps de l'auteur et valorise la dimension physique de l'énonciation. Aussi les textes de Bauchau, Dotremont et Bonnefoy s'offrent-ils à une lecture indiciaire qui déborde

³² « 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.

³³ Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, collection « Écritures ».

³⁴ 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.

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.³⁵

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 »³⁶. 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.³⁷

L'investigation textuelle s'appuiera de façon essentielle sur une approche qui relève de l'analyse comparative et différentielle, telle que la développe Ute Heidmann. L'objectif est de respecter l'identité de 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 extrême-oriental –, c'est-à-dire d'éviter que la recherche du semblable empêche de reconnaître ce qui est différent, et de garder à l'esprit que la démarche comparative demeure un acte de construction :

³⁵ 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. 245.

³⁶ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, collection « Pierres vives », p. 176.

³⁷ Robert Weimann, *Structure and Society in Literary History*, Baltimore, Presses universitaires de John Hopkins, 1984, p. 48.

[...] 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.³⁸

À partir de ce soubassement méthodologique, l'analyse prendra appui sur 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 »³⁹. 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 [...].⁴⁰

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 extrême-orientale⁴¹. Le cadre épistémologique

³⁸ 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, p. 103. Voir également Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009, collection « Au cœur des textes ».

³⁹ Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, collection « Connaissance de l'Inconscient », p. 44.

⁴⁰ 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.

⁴¹ Selon la perspective asiatique, « 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 », Olivier Ammour-Mayeur, « Zen et art abstrait. Ce que le Japon a modifié dans le

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 Jullien⁴².

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 constituent des « rites profanes »⁴³, 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. Elles s'inscrivent en même temps 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 extrême-orientale se constituera ici en « *tertium comparationis* »⁴⁴, tel que le conçoit Ute Heidmann. Cette étude 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 retenues. Alors qu'un nombre grandissant d'études attestent l'intérêt d'un biais extrême-oriental pour rendre compte d'œuvres littéraires 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 qui entoure actuellement les arts martiaux⁴⁵.

regard occidental », in Catherine Mayaux (éditrice), *France-Japon : regards croisés. Échanges littéraires et mutations culturelles*, op. cit., p. 72.

⁴² 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.

⁴³ Voir Claude Rivière, *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, collection « Sociologie d'aujourd'hui ».

⁴⁴ « 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.

⁴⁵ Voir Benoit 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.

Ceux-ci représentent pourtant 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 exponentielle. 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 resémantisent à partir de leurs filtres propres. C'est pourquoi les arts martiaux constituent désormais un patrimoine qui transcende les frontières nationales et appartient à un imaginaire collectif grandissant, popularisé par de nombreux *media*⁴⁶.

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 ces méthodes de combat nécessite une clarification notionnelle – bien que face à leur complexité mouvante, elle soit vouée à demeurer provisoire. La dénomination générique d'« arts martiaux » 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 occidentaux⁴⁷. 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 Karaté et le Ju-jitsu 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), son introduction en France coïncide avec l'émergence des œuvres poétiques sélectionnées – Maître Minoru Mochizuki le fait

⁴⁶ Parmi les exemples les plus représentatifs, on peut noter l'influence d'Akira Kurosawa sur la réalisation d'une œuvre aussi importante que *Star Wars* dans l'imaginaire populaire – série de films de science-fiction qui intègre les éléments qui idéalisent la figure du *samourai*, notamment les costumes, les gardes dans les combats au sabre laser, la dimension mystique de la Force qui évoque le « *ki* ».

⁴⁷ 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.

connaître en 1953. 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'écartier de la compétition – ce qui l'a préservé d'une occidentalisation propre au cadre sportif⁴⁸. 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 destructrice⁴⁹. Cet arrière-plan, lié à la beauté plastique des gestes⁵⁰ issue de l'usage d'armes chevaleresques (sabre en bois et bâton) et d'une tenue qui réactualise fantasmatiquement un Japon médiéval romantique, 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 un coup sans craindre de riposte adverse⁵¹), *awase* (le fait de s'harmoniser aux gestes de l'autre) et *musubi* (fusionner avec le corps de l'autre afin de réaliser une technique⁵²) 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

⁴⁸ « 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.

⁴⁹ Voir entre autres Jean-Daniel Cauhépe et Anne Kuang, *Les arts martiaux intériorisés. Ou l'aïkido de la sagesse*, Paris, Éditions Véga, 2008 ; André Nocquet, *Maître Morihei Uyeshiba. Présence et message* [1987], Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2007.

⁵⁰ On peut appliquer à cet égard les descriptions de Catherine David consacrées au Tai-chi-Chuan dans son ouvrage : *La beauté du geste*, Paris, Calmann-Lévy, 1994.

⁵¹ 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.

⁵² 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.

de trois caractères que l'on peut traduire, parmi d'autres possibles, par « voie de l'harmonie des énergies »⁵³. 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 contraignants. 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 gestes.

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 mort⁵⁴. Cette recherche conduit à explorer et à développer au maximum les potentialités de l'adepte : tant la sensibilité la plus aiguë 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.

*

En raison de l'entremêlement des référents asiatiques dans les œuvres sélectionnées, l'analyse fera appel au croisement des traditions chinoises et japonaises pour rendre compte de leurs poétiques respectives. Cette façon de procéder se justifie également en regard du caractère syncrétique, non exclusif, du mode de pensée de ces cultures, ainsi qu'en regard de l'héritage artistique et philosophique que le Japon doit historiquement à la Chine. Aussi le choix d'un art martial d'origine japonaise comme terme comparant s'avère-t-il en non-contradiction avec le fait d'explorer

⁵³ 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.

⁵⁴ Il s'agit actuellement 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 de nos jours beaucoup moins effrayant qu'aux époques féodales, où une personne sur quinze détenait le plus haut niveau de transmission d'une école. Voir les propos de Léo Tamaki dans son article : « Interview de Léo Tamaki sur Systema syncrétique, le site d'Elie Edme », art. cit.

l'influence de la culture chinoise ; de même qu'inversement, les concepts de la tradition lettrée chinoise peuvent étayer les perspectives philosophiques attachées aux formes d'expression artistiques ou martiales du Japon.

Cependant, 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, un arrière-plan commun concernant une qualification des enjeux de la création poétique. Si leur imaginaire de l'Extrême-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 linguistique⁵⁵, la ritualité littéraire⁵⁶ et l'interrogation phénoménologique de la création⁵⁷, 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 »⁵⁸, réciproquement l'objectif 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 dans la continuité des travaux en phénoménologie de la Vie, laquelle propose à la recherche des tâches nouvelles :

[...] 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.⁵⁹

⁵⁵ Voir en particulier : 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 ».

⁵⁶ Voir Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, *op. cit.*

⁵⁷ 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 ».

⁵⁸ Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁹ Michel Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, *op. cit.*, p. 129.

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 »⁶⁰. Le concept henryen d'« incarnation » permettra d'articuler différents paramètres de l'écriture poétique : la « matière-émotion » et la « structure d'horizon »⁶¹, l'idiolecte⁶² et le support médiologique⁶³. 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.⁶⁴

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 déploiera successivement une poétique d'auteur afin de souligner la singularité de son rapport à l'écriture et à l'Extrême-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*. Si l'impact des traditions asiatiques sur l'imaginaire d'Henry Bauchau apparaît de façon visible, il s'avère déjà plus crypté pour Christian Dotremont, et beaucoup plus distendu en ce qui concerne Yves Bonnefoy, qui privilégie dans ses essais le filtre des traditions occidentales. Toutefois, si dans ce dernier cas l'on se trouve dans une situation limite – le rapprochement entre son art poétique et l'esthétique asiatique s'opérant par homologies –, ce choix révèle en contrepartie l'efficacité heuristique des concepts issus des traditions du Japon et

⁶⁰ Jean-Claude Coquet, « Logos et Phusis », in *Littérature*, n° 132 : *Littérature et phénoménologie*, Paris, Larousse, 2003, p. 3.

⁶¹ Voir Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon* [1989], Paris, Presses universitaires de France, 2005, collection « Écritures ».

⁶² Voir Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan/HER, 2000, collection « Fac. ».

⁶³ Voir Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

⁶⁴ Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 18.

de la Chine pour mettre au jour des potentialités de sens non encore élucidées, et qu'autorise la pluralité de sens de ses textes.

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 méthode, dans la continuité des principes formulés par Edgar Morin⁶⁵. 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 de François Jullien par rapport aux études classiques de sinologie⁶⁶ : on se trouve en mesure d'interpréter des aspects signifiants de la culture extrême-orientale – sa tradition martiale – auxquels elle ne prête pas nécessairement attention⁶⁷, 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 peut jeter un regard nouveau sur ses propres interrogations. Le spécialiste d'Extrême-Orient se fait alors un découvreur de l'Occident ; et le savoir sur une discipline telle que l'Aïkido constitue dès lors un nouvel *organon*.

Par corollaire, le choix des outils d'investigation implique d'emblée la potentialisation du sens des textes, tel que le souligne Dominique Maingueneau :

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.⁶⁸

Gérard Genette rappelle aussi que « [*p*]enser fait sentir »⁶⁹, en sorte que chaque œuvre se modifie à mesure que s'affine et se diversifie le champ de connaissance et de référence qui les éclaire. De ce fait, emprunter la voie

⁶⁵ Voir Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe* [1990], Paris, Seuil, 2005, collection « Points. Essais ».

⁶⁶ 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.*

⁶⁷ 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.

⁶⁸ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, collection « U. Lettres », p. 5.

⁶⁹ « [...] 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.

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. À la suite de Judith Schlanger, la posture scientifique adoptée participe à certains aspects de la création littéraire, 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 intérêts⁷⁰.

En ce sens, cette étude privilégie la pratique de la lecture que décrit Michel Lisse ; soit l'exploration des œuvres par découpage et prélèvements de citations, agencées pour appuyer une argumentation, avec le risque que ce rassemblement paraisse faire violence au texte en ne respectant pas sa singularité :

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...⁷¹

Ainsi, le cheminement proposé à travers les différentes œuvres fait émerger des éléments signifiants par-delà leurs écarts temporels. 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 [...].⁷²

*

* *

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*⁷³ 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*

⁷⁰ Judith Schlanger, *L'Invention intellectuelle*, Paris, Fayard, 1983, p. 201.

⁷¹ Michel Lisse, *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, Paris, Éditions Galilée, 2001, collection « La philosophie en effet », p. 86.

⁷² *Ibid.*, p. 98.

⁷³ Henry Bauchau, *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009.

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 complètes⁷⁴ 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*⁷⁵.

Pour Christian Dotremont, l'ouvrage principal de référence pour l'analyse textuelle est celui des *Œuvres poétiques complètes*⁷⁶ réalisé sous la direction de Michel Sicard. Toutefois, le caractère atopique de son œuvre nécessite de prendre en compte sa dimension plastique ; aussi fera-t-on référence aux principaux livres d'art qui recueillent ses logogrammes les plus longs : *Logbook*⁷⁷, *J'écris donc je crée*⁷⁸, *Traces*⁷⁹, *Commencements lapons*⁸⁰. En raison du fait que son œuvre demeure éclatée et 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*⁸¹.

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*⁸², *Poèmes*⁸³ (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*⁸⁴ (qui contient en plus du recueil éponyme *Début et fin de la neige* et

⁷⁴ Henry Bauchau, *Poésie 1950-1986*, Arles, Actes Sud, 1986.

⁷⁵ Henry Bauchau, *Tentatives de louange*, Arles, Actes Sud, 2011, collection « Le souffle de l'esprit ».

⁷⁶ Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998.

⁷⁷ Christian Dotremont, *Logbook*, Paris, Yves Rivière, 1974.

⁷⁸ Christian Dotremont, *J'écris, donc je crée*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1978, collection « Fac-Similé ».

⁷⁹ Christian Dotremont, *Traces*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1980.

⁸⁰ Christian Dotremont, *Commencements lapons*, Saint-Clément-sur-Rivière, Fata Morgana, 1985.

⁸¹ Christian Dotremont, *Mémoire de neige. Christian Dotremont*, Gerpennes, Tandem, 2004, collection « Alentours ».

⁸² Yves Bonnefoy, *Le Cœur-espace. 1945-1961*, Tours, Farrago/Éditions Léo Scheer, 2001.

⁸³ Yves Bonnefoy, *Poèmes* [1978], Paris, Gallimard, 2006, collection « Poésie ».

⁸⁴ 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 ».

Là où retombe la flèche), *Les planches courbes*⁸⁵, *Le Grand Espace*⁸⁶, *Raturer outre*⁸⁷, *L'Heure présente*⁸⁸ (qui contient aussi 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, 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*⁸⁹ – 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 inspirés des écoles anciennes de l'époque féodale (*koryu*) qui inscrivent la pratique dans une réflexion globale et pragmatique, de manière à situer les techniques dans leur contexte d'origine.

⁸⁵ Yves Bonnefoy, *Les planches courbes*, Paris, Gallimard, 2006, collection « Poésie ».

⁸⁶ Yves Bonnefoy, *Le Grand Espace*, Paris, Galilée, 2008, collection « Incises ».

⁸⁷ Yves Bonnefoy, *Raturer outre. Suivi de Amour et Psyché*, Paris, Galilée, 2010, collection « Lignes fictives ».

⁸⁸ Yves Bonnefoy, *L'Heure présente. Précédé de La Longue Chaîne de l'ancre. Et suivi de Le Digamma*, Paris, Gallimard, 2014, collection « Poésie ».

⁸⁹ 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%AFkido>, consulté le 26 avril 2011.