



HAL
open science

Le “ corps ” dans l’espace littéraire chez quelques écrivains voyageurs en Extrême-Orient (Tibet, Chine et Japon)

Hea Young Jun

► **To cite this version:**

Hea Young Jun. Le “ corps ” dans l’espace littéraire chez quelques écrivains voyageurs en Extrême-Orient (Tibet, Chine et Japon). Littératures. Université Rennes 2, 2012. Français. NNT : 2012REN20033 . tel-00743242

HAL Id: tel-00743242

<https://theses.hal.science/tel-00743242>

Submitted on 18 Oct 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THESE / Littérature Française

*sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de*

DOCTEUR DE Littérature Française

*Mention : Littérature Française, Littérature Moderne
Ecole doctorale Arts, Lettres, Langues*

présentée par

Hea Young Jun

Préparée à l'Unité de recherche CELAM (n° 3026)
Arts, Lettres, Langues (ALC)
Littérature Française

**Le « corps » dans l'espace
littéraire chez quelques
écrivains voyageurs
en Extrême-Orient
(Tibet, Chine et Japon)**

Thèse soutenue le 25 Juin 2012

Devant le jury composé de :

Colette Camelin (Université Poitiers)
Rapporteur du jury

Jean-Nicolas Illouz (Université Paris 8)
Rapporteur du jury

Marc Gontard (Université Rennes 2)
Membre de jury

Jean-Pierre Montier
Directeur de thèse

Sommaire

Remerciements5

Introduction.....6

PREMIERE PARTIE

Lire le « corps » vs voir le « corps »

I- Le « corps » des caractères se fait *chair* à la page..... 32

Chapitre 1. Les Idéogrammes orientaux en « blanc » chez Claudel32

Chapitre 2. À la fois écrire et voir le « corps » des caractères dans *Cent phrases pour éventails* chez Claudel.....47

Chapitre 3. La calligraphie chinoise ou remplacer ses traits par l'effacement de soi dans *Idéogrammes en Chine* chez Michaux.....62

II- La peinture (art de l'espace) vs la littérature (art du temps)78

Chapitre 1. « Boniment » de voir l'instant par l'écriture chez Segalen78

Chapitre 2. Poèmes michaudiens superposés aux lithographies de Zao Wou Ki chez Michaux.....92

Chapitre 3. La projection du désir par les énergies (biologique, psychique et symbolique) chez Michaux108

Conclusion.....121

DEUXIEME PARTIE

Le Mystère féminin et l'Humanité

I- Le « corps » féminin : mise en scène extrême-orientale.....	124
Chapitre 1. Évolution du corps féminin, Krishna avec Bouddha dans <i>Siddhârta</i> chez Segalen.....	124
Chapitre 2. D'une féministe à une femme mystique par l'exploration en Extrême-Orient chez David-Néel.....	139
Chapitre 3. Les images du corps féminin au Japon chez Loti	153
II- Le « corps » humain devant le mystère en Extrême-Orient.....	167
Chapitre 1. La quête du mystique dans les œuvres de David-Néel.....	167
Chapitre 2. Un « mal infini » du corps humain face à la Nature dans <i>Connaissance de l'Est</i> chez Claudel	183
Chapitre 3. État du paysage – autrement-dit, « état d'âme » dans <i>L'Oiseau noir dans le Soleil levant</i> chez Claudel.....	197
Conclusion.....	215

TROISIEME PARTIE

Le « corps » en question dans l'espace littéraire

I- Les images du « corps » avec la question du genre littéraire	219
Chapitre 1. Rapport entre le « corps » de l'écrivain et celui du voyageur dans <i>Équipée</i> chez Segalen: Qu'est-ce que le « corps » par l'écriture?	219
Chapitre 2. Écriture épistolaire dans le journal de voyage chez David-Néel	230
Chapitre 3. Quelques aspects orientaux dans la littérature sous drogue chez Michaux	246

II- L'altérité du « corps » dans l'espace littéraire.....	259
Chapitre 1. « Union des contraires » concernant les « corps » dans <i>René Leys et Stèles</i> chez Segalen.....	259
Chapitre 2. Pénétrabilité entre les deux « corps » : de l'esprit rimbaldien aux formes chinoises chez Segalen.....	269
Chapitre 3. Le « corps » du « Moi » et celui de l'Autre au Japon: la question sur l'altérité chez Loti	280
Conclusion.....	293
Conclusion générale	296
Bibliographie	307

Remerciements

Pour une thèse inscrite en 2008 et soutenue en 2012, mes remerciements vont à toutes celles et à tous ceux qui m'ont motivée à faire ce travail avec patience, qui ont corrigé mes rédactions de thèse et m'ont permis d'aller jusqu'à la soutenance.

Je tiens à remercier en particulier mon directeur de Master et également de Doctorat à l'Université Rennes II, Jean-Pierre Montier, car il m'a encouragée à chaque fois que l'on s'est réuni, et il m'a donné de bons conseils concernant le contenu de ma recherche. Il m'a soutenue et guidée pour que je puisse avancer à mon rythme, même si quelquefois j'ai du mal à bien expliquer mes idées en langue française, car ce n'est pas ma langue maternelle.

Je suis également très reconnaissante envers mes chers parents à Séoul en Corée du Sud, qui m'ont permis d'avoir plus confiance en moi, et m'ont rassurée tout au long de mes études en France. De même, j'exprime ma reconnaissance à Nadine, Marie-lise, Amandine, Marie, Audrey et sans qui cette thèse n'aurait pas pu être achevée à temps. Grâce à ces personnes ouvertes d'esprit envers moi, j'ai pu poursuivre mon doctorat de manière sereine.

Introduction

Dans cette thèse, les études en littérature française ont pour objet de s'interroger sur le « corps » chez les écrivains voyageurs orientalistes, qui écrivent notamment sur la Chine, le Japon et le Tibet. À travers certaines œuvres choisies des cinq auteurs principaux (Victor Segalen, Paul Claudel, Pierre Loti, Henri Michaux et Alexandra David-Néel), j'ai l'intention de garder la perspective diachronique afin de mettre en lumière les différentes manières dont ils perçoivent le « corps ».

Pour délimiter le lieu géographique représenté dans les écrits des auteurs présents dans ma thèse, j'ai choisi l'Extrême-Orient, la partie du monde qui correspond le mieux à leur recherche de la sagesse et de la sérénité.

L'ampleur du sujet nous oblige à donner encore plus de précisions. Cette catégorie limitée comprend notamment la Chine, le Japon et le Tibet. Concernant ces pays, il s'agit d'un Orientalisme relativement différent d'un Orientalisme du Moyen-Orient ou de l'Orient méditerranéen. L'image que les auteurs français étudiés imposent dans leur écriture ne se borne pas à la limite de l'Orientalisme tel qu'il est défini comme lieu. L'image de l'Extrême-Orient que j'aimerais évoquer semblera imposer le primat aux écrivains voyageurs qui essaient de se ressourcer loin de la modernité, contre la dérive de la banalité dans un domaine littéraire. De même, le thème de mon étude se réfère à une période plutôt moderne, entre les XIX-XX^{ème} siècles, qui réunit les auteurs français ayant vécu à la même époque. Ainsi, le contexte historique et la mode sont essentiellement en commun pour mes auteurs principaux.

Ma recherche s'oriente plus particulièrement vers l'évolution et la représentation du « corps » (ainsi que ses traductions polyvalentes) dans la littérature de voyage, en s'appuyant sur le corpus hétéroclite qui réunit des œuvres autour de l'image du corps « oriental », notamment chinois, japonais et tibétain. Au-delà de l'inspiration de l'Orient dans l'écriture et du rapport entre voyage et littérature, la question sur le « corps » dans la littérature tient sans doute à la réponse polyvalente qui consiste à se positionner au premier plan de la conscience du « corps » dans les textes. Comment peut-on voir la représentation du « corps »

dans les textes et le « corps » réel? D'après l'identité du corps du « Moi », sur quel critère peut-on différencier le corps du « Moi » et celui de l'Autre ?

Par la suite, qu'est-ce que la définition de l'Autre? Pour répondre à cette question indispensable pour le déroulement de mes analyses, il faut comprendre le sens de la phrase rimbaldienne très connue : « *Je est un autre* ».

La première partie montre la quête du « Moi » pendant le voyage en Extrême-Orient chez les écrivains voyageurs orientalistes dans la littérature moderne. D'abord, je m'appuie sur la définition du « moi » dans le texte, qui est décrit par les aspects suivants :

- Comment peut-on définir l'Extrême-Orient dans la littérature ?
- Transition du « corps » réel à celui de l'imaginaire ? Ou une autre dimension pour créer le corps ?

Ainsi, ces approches nous ramènent au principe de la position du « corps » dans l'espace textuel. Il s'agit non seulement d'étudier un corpus mettant en scène l'imaginaire oriental, mais de poser des problèmes plus spécifiquement littéraires, en relation avec les postures d'écrivains et de voyageurs telles qu'elles sont requises par ce genre de texte. Autrement dit, la question en perspective quant à cette littérature de voyage n'est pas de l'ordre de l'étude historique ou critique, en tant que celle-ci est nécessairement impliquée dans une révision des valeurs culturelles et sociales liées à la représentation esthétique et philosophique de l'écriture.

En premier lieu, je tente d'esquisser l'identité de « je » dans un texte. Entre le narrateur et l'auteur lui-même, il reste une question de distinction à facettes diverses. En général, dans la littérature, l'enjeu classique est d'identifier le sujet qui parle dans un texte en tant qu'émetteur, qui écrit en tant que « transcripteur » ou « écrivain », et qui lit en tant que récepteur. Par le truchement des sens dans

l'écriture, la littérature aura pour objet de produire une nouvelle forme corporelle de la personne qui écrit :

Les capacités motrices et perceptives du sujet interviennent de façon prédominante tant dans l'acte de peindre que dans la réaction du destinataire à la peinture. La nostalgie que l'écrivain manifeste à l'égard de la peinture tient au fait que, dans sa perspective, la peinture apparaît comme une activité physiquement saine que l'écriture implique une aliénation de l'activité corporelle.¹

C'est pour cela que j'étudie la littérature comme un échange dynamique entre les différents individus. Le livre lui-même n'a pas de signification sans lecteur, de telle sorte que le sens du livre est mis en valeur grâce à l'interprétation et à la compréhension. Mon objectif est de recomposer les « corps » des rives extrême-orientales dans les œuvres littéraires françaises et de raconter la création de son image originale, le sens de sa représentation, ses traductions privilégiant le regard occidental sur le monde chinois, japonais ou tibétain dans le contexte littéraire.

En effet, l'homme en voyage n'est pas une invention récente. Tel un nomade, l'homme part ailleurs à la recherche de son approvisionnement ou de son idéal. Les écrivains nommés ici, Segalen, Claudel, Loti, Michaux et David-Néel, sont des personnes qui apportent leur propre témoignage à la formation de l'image du pays où chacun a plus ou moins vécu durant toute sa vie. Cette démarche individuelle leur permet d'aborder une thématique variée autour de l'Extrême-Orient: ils sont « chargés de reproduire l'espace décrit, les populations et les curiosités rencontrées au cours de leurs pérégrinations. »²

¹ JOUVE, Michel (dir.), *Le corps dans tous ses états*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995, « Introduction » écrite par Marie-Claire Rouyerp, p.10.

² APOSTOLOU, Irini, *L'Orientalisme des voyageurs français au XVIIIème siècle – Une iconographie de l'Orient méditerranéen*, coll. « Imago Mundi », Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne(PUPS), 2009, « Introduction », p. 19.

Evidemment, il me reste la difficulté de porter un regard uniforme dans la notion du « corps » chez ces écrivains, mais j'ai l'intention de montrer la multitude des représentations du « corps » comme un aspect *sine qua non* en tant qu'hétérogénéité du « corps ».

L'analyse de la littérature de voyage chez quelques écrivains français au tournant des XIX-XX^{ème} sera une belle occasion d'aborder l'Extrême-Orient (dont la région de mon pays natal, la Corée du sud) dans la littérature de voyage en France. En fait, l'une des raisons qui m'ont poussée à faire cette étude est mon expérience personnelle de ce sujet. La vie d'une coréenne en Occident, en particulier en France, est très motivante, et m'a amenée à m'appliquer à étudier la manière dont les occidentaux, surtout les écrivains dans ce cas précis, perçoivent l'Extrême-Orient, et le retranscrivent dans la littérature. Le voyage est un thème idéal pour leur donner l'inspiration : celle-ci vient grâce à la sagesse de l'autre monde, ainsi qu'à l'exotisme et à l'orientalisme, comme on l'évoque souvent dans le domaine de la littérature comparée.

Témoignage d'un extrême-orientalisme précoce, la littérature de voyage reflète la culture qui l'a créée, ce qui la rend doublement significative et intéressante. En ce qui concerne l'Extrême-Orient, cette époque précise est, pour une grande part, l'âge de la redécouverte.

Le but de cette thèse est avant tout d'analyser la structure du « corps » dans la littérature chez cinq auteurs d'une même époque. Si je les nomme chronologiquement selon leur année de naissance, je travaillerai sur Pierre Loti (1850-1923), Paul Claudel (1868-1955), Alexandra David-Néel (1868-1969), Victor Segalen (1878-1919) et Henri Michaux (1899-1984). Ils sont tous d'origine française sauf David-Néel, qui est belge. En consultant des correspondances réciproques (peu nombreuses) entre eux, on peut remarquer que pour certaines périodes, ils ont vécu sur le même territoire extrême-oriental, se distinguant comme étant de grands voyageurs, admirateurs de l'Orient. Il n'est pas facile de constater la raison du voyage pour chacun, mais on peut globalement deviner

certaines motivations assez connues. Par exemple, Segalen part en Extrême-Orient soi-disant pour une mission archéologique ; Claudel, pour une mission diplomatique de l'ambassade de France en Chine et au Japon ; David-Néel, pour se ressourcer spirituellement et religieusement ; Michaux, pour une expérimentation artistique ; en dernier, Loti, pour découvrir l'exotisme, et pour voyager comme marin (il était officier de marine).

Pendant les trajets croisés des uns avec les autres, ces auteurs ressentent des émotions complexes dans le monde de l'Autre. Le voyage est un thème essentiel dans leurs œuvres littéraires, contribuant à la connaissance d'une réalité à la fois étrangère et en contradiction avec leur univers natal. Néanmoins, au nom de l'humanité, chacun cultive dans un terrain asiatique ce qu'il veut récolter grâce à une nouvelle inspiration authentique et humaine. Au fur et à mesure qu'ils s'éloignent de l'endroit où ils sont nés, il s'agit de mettre en lumière les rapports existants entre le système corporel d'un texte littéraire et l'itinéraire intime que ces écrivains, « Voyageurs et Quêteurs d'Exotisme »³, suivent pendant leur voyage vers l'Extrême-Orient, notamment vers la Chine et le Japon, voire le Tibet, notamment pour David-Néel.

Afin de délimiter l'itinéraire en Asie de ces écrivains, je vais résumer brièvement leurs parcours pour mieux faire comprendre aux lecteurs leur niveau de déplacement physique.

Tout d'abord, Loti est débarqué au Japon le 9 juillet 1885 pour son travail de marin. Il épouse une jeune fille japonaise, Okané-San (dont il s'inspire pour son roman *Madame Chrysanthème* (1887)) par un contrat de durée limitée. Cela paraît étonnant, mais à l'époque, au Japon, les étrangers se mariaient fréquemment avec des japonaises. Loti s'est donc marié avec une jeune japonaise pendant son séjour là-bas pour profiter de la vie conjugale légitime, mais pas de l'amour intime. Deux ans après, il publie *Japonerie d'automne*. Après son séjour en Chine, il

³ BRITO, Ferreira de, « *La poésie du voyage: Camões, Pessoa, Segalen, Saint-John Perse* » dans colloque de l'Institut Franco-Portugais, Lisboa, les 21 et 22, Avril, 1986, p. 201.

laisse son impression de ce pays dans *Les derniers jours de Pékin* (1902). Plus tard, il écrit *La troisième jeunesse de Madame Prune*, qui est en quelque sorte une suite de *Madame Chrysanthème*, pour faire l'éloge du mystère chez les femmes japonaises. Pour lui, la femme exotique est très attirante car elle permet de se ressourcer à la beauté authentique dans le monde exotique. En outre, *Journal intime* et *Correspondance inédite* sont aussi considérables pour suivre son chemin dans un pays différent qui lui donne une inspiration originale selon le climat culturel et le paysage du pays. Ainsi, plusieurs visites en Chine et au Japon dans sa vie témoignent et renforcent la vraisemblance de la fiction lotienne, une création littéraire dans un monde de l'altérité, ou de l'Autre.

Selon la partie consacrée à Loti, le thème principal à étudier est la distinction entre les « moi » masculin et féminin dans ses œuvres littéraires. C'est un enjeu pour comprendre pourquoi Loti dirige son regard vers un monde extérieur à la France. De plus, ses voyages nourrissent les textes qui représentent l'image et le sentiment du « corps ».

Quant à Claudel, c'est un diplomate qui a vécu dans de nombreux pays pour travailler dans l'ambassade en tant que consul de France. De 1921 à 1927, il était au Japon sous le statut d'ambassadeur de France à Tokyo. Avant ce déplacement, il a déjà travaillé en Asie, en particulier en Chine, à Shanghai, à Fou-Tcheou et également à Tsien-Tsin sous le statut de consul officiel de France. Ainsi, en sollicitant sa foi chrétienne, Claudel continue de traduire le sens du monde dans sa version religieuse ; parallèlement, sa création littéraire montre une imagination riche pour représenter sa vision du monde d'après ses longs séjours éloignés de la France. Ses nombreux ouvrages sont marqués par son vécu en Extrême-Orient. Le roman, la poésie, le théâtre, sont tous importants pour le genre littéraire chez Claudel. Effectivement, il me faut nommer quelques titres guidés par les qualités et la religion chez les Chinois et les Japonais pour spécifier son succès en tant qu'homme de littérature : *Connaissance de l'Est* (1900), *Le repos du septième jour* (1901), *Partage de midi* (1901), *Cinq grandes odes* (1911), *L'Oiseau noir*

dans le soleil levant (1929), *Cent phrases pour éventails* (1942), *Sous le signe du dragon* (1957), etc.

Selon la partie consacrée à Claudel, le thème inévitable à évoquer est le « moi » croyant/artiste. Le dilemme qu'il a en permanence est de trouver un juste milieu et une « réconciliation » entre les deux poids opposés, c'est-à-dire, un homme qui pratique sa foi religieuse pour avancer dans sa vie, et un autre homme qui a envie d'exprimer son désir et son angoisse en utilisant les outils artistiques qui n'ont pas de limite ni de tabou. Le « corps » n'est-il qu'un passage éphémère que Dieu a imposé pour la vie terrestre ? Ou le corps humain a-t-il sa propre clé pour ouvrir la porte secrète derrière laquelle se trouve la réponse au sens de la vie ? La « connaissance » est essentielle chez Claudel pour naître à nouveau grâce à l'autre. L'altérité compte avant tout pour comprendre le « moi ».

Ensuite, David-Néel est la seule femme parmi les auteurs principaux dans ma thèse. Son parcours professionnel est polyvalent : elle peut se nommer orientaliste, plus spécialement tibétologue et bouddhiste ; dans sa vie artistique, elle était chanteuse d'opéra, écrivaine et journaliste. De même, on peut dire d'elle qu'elle était une femme engagée politiquement, libertaire et anarchiste, et qu'elle a participé au mouvement féministe dans plusieurs associations et conférences. On suppose qu'elle était un membre de la franc-maçonnerie, ordre dans lequel elle a noué un lien très fort avec son ami anarchiste, le géographe Élisée Reclus. Elle connaît un grand succès en tant qu'écrivain grâce à son œuvre, *Voyage d'une parisienne à Lhassa*. Elle est connue pour avoir été la première à avoir atteint la capitale du Tibet, Lhassa, en tant que femme occidentale, en 1924. Après son mariage avec Philippe Néel, ingénieur en chef des Chemins de fer tunisiens, en 1904, David-Néel n'a pas sédentarisé sa vie pour une vie conjugale. Elle a décidé de partir en Asie pour se ressourcer spirituellement à travers une religion lointaine, le bouddhisme. Alors, en 1911, elle quitte l'Europe pour son troisième voyage de longue durée en Inde (1911-1925). Après les visites des monastères bouddhistes, elle a l'occasion de découvrir davantage la doctrine et les méditations en pratique

selon la connaissance du bouddhisme. À travers son pèlerinage en Inde, David-Néel traverse la frontière pour entrer au Tibet, qui n'est légalement pas accessible aux étrangers. Là-bas, elle fait une rencontre importante : il s'agit d'un jeune garçon, Aphur Yongden, qu'elle adoptera par la suite. À l'époque, il avait 15 ans. Depuis 1914, il l'aide à trouver un bon itinéraire dans les montagnes. Anachorète et ermite étaient ses deux natures pendant son séjour en Extrême-Orient. Après le Tibet, ils sont allés au Japon et en Chine, et ont effectué quelques séjours dans des pays comme la Corée du Sud, le Gobi et la Mongolie, en passant d'un pays à l'autre. Pendant leur voyage, ils ont rencontré de grands hommes de religion, et David-Néel a acquis des connaissances importantes pour se transformer en orientaliste, mais non pas en intellectuelle sédentaire devant son bureau et ses livres, mais plutôt en voyageur, en nomade « sur place ».

Si on résume la période de son voyage de 1911 à 1925 à une découverte de l'Inde et du Tibet, le deuxième grand départ vers l'Extrême-Orient, entre 1936-1937, se présente comme un périple chinois. La guerre qui a dévasté l'Europe la fait fuir ailleurs, mais ensuite, après son retour en France, l'Orient la hante sans arrêt. Malheureusement, bien qu'elle s'éloigne de l'Europe pour éviter la guerre, il y a d'autres guerres sur le continent asiatique entre la Chine et le Japon. Malgré cet obstacle difficile pour poursuivre son voyage, David-Néel se retrouve en Chine avec Yongden pour continuer son expédition à pied. Le voyage la fait revivre et la change en permanence, dans la mesure où David-Néel ne cesse d'écrire ses acquis et d'échanger sa pensée et son inspiration avec les autres, notamment avec son mari. Pourtant, la mort de ce dernier l'a tellement choquée que David-Néel est obligée de rentrer dans son pays natal, faute de force et d'argent pour vivre à l'étranger.

Cette femme a écrit de nombreux ouvrages sur le bouddhisme et sur son voyage en Extrême-Orient. Ils me permettent de rapprocher sa vie vécue dans un monde réel avec sa vision du monde idéal, presque imaginaire, au sens où son monde rêvé est irréel. S'inspirant essentiellement des bouddhistes et des orientalistes,

David-Néel expérimente son corps physique, et le pousse jusqu'à ses limites, jusqu'à ce que le corps et le spirituel soient très proches. La conception bouddhique est un enjeu important pour comprendre son écriture et sa réflexion sur tous les phénomènes autour de la vie et du véritable chemin de l'Humanité. En fait, pour David-Néel, le thème sur le « moi » physique/spirituel est nécessaire au niveau de l'analyse de son texte littéraire. Surtout, le genre de texte et la définition sur la littérature ressuscite une problématique dans ses œuvres. Je m'intéresse à plusieurs exemples, des textes qu'elle a écrit, soit un récit de voyage, des lettres pour une correspondance personnelle, un article ou un livre « pédagogique », disciplinaire pour répandre la doctrine du bouddhisme.

En tant qu'orientaliste, en 1921, elle a écrit une première fois un livre consacré au bouddhisme sous sa propre plume, *Le Bouddhisme du Bouddha*. Ensuite, d'après son voyage au Tibet, elle a laissé sa mémoire et son expérience précieuse dans *Voyage d'une parisienne à Lhasa* (1927), *Mystiques et magiciens du Tibet* (1927), *Initiations lamaïques* (1930), *La Vie surhumaine de Guésar de Ling : L'Illiade des Tibétains* (1931), *Le lama aux cinq sages* (1935), *Magie d'amour et magie noire. Scènes du Tibet inconnu* (1938), *Le Bouddhisme : ses doctrines et ses méthodes* (1939), *Les Enseignements secrets des bouddhistes tibétains* (1951), *Le vieux Tibet face à la Chine nouvelle* (1953), etc.

Dès maintenant, il est temps de présenter les aspects intéressants des œuvres de Segalen pour ma thèse. Segalen, lui aussi, a exercé différents métiers durant sa vie. D'abord, il a étudié la médecine à la fac, puis il est devenu médecin de marine pour être officier de marine. Il est également poète et archéologue, et a obtenu une autorisation d'expédition en Chine en tant qu'ethnographe et archéologue. Le pays où son cœur le mène et que son regard fixe est la Chine en Extrême-Orient. Il apprécie un grand nombre de nouvelles visions du monde immergées dans la culture et la tradition chinoises. Surtout, les stèles le fascinent tellement qu'il a écrit un recueil de poèmes, *Stèles*, avec les exergues en chinois à côté de ses vers français. Lors de son voyage à Tahiti entre 1903-1904, il a ouvert en premier les

yeux vers le monde lointain, et il a aimé l'art de Paul Gauguin qui a habité dans cette île exotique. Pour trouver une nouvelle ressource artistique, qui servirait une nouvelle forme littéraire, Segalen rêve de partir en Asie, notamment en Chine. En 1908, il réussit à s'installer en Chine. Là-bas, lorsqu'il ne travaille pas en entreprenant une mission archéologique pour voir les monuments funéraires de la dynastie connue à l'époque de l'empire chinois, il écrit des poèmes. Ce qui marque le plus dans les œuvres segaléniennes, c'est qu'il s'est déjà mis à apprendre le chinois pour mieux s'intégrer à la vie chinoise avant son débarquement en Extrême-Orient. En fait, les idées de ses œuvres sont nées sur place, cependant le fil conducteur du déroulement de son histoire (roman, poème, essais) est, au fond, à la base de son univers imaginaire. D'emblée, la réunion du « moi » dedans/dehors se réalise pendant la coexistence entre la réalité et l'imaginaire. Pour Segalen, la littérature est un combat éternel, et il est toujours préoccupée en faisant se confronter, se réconcilier et s'opposer ses idées pour pouvoir délimiter l'espace et le temps. La question de l'espace est fortement liée à celle du « corps » chez Segalen. Pour ce problème de critique littéraire, j'ai l'intention de lire et d'analyser ses œuvres ci-mentionnées : *Stèles* (1912), *Peintures* (1916), *Essai sur l'exotisme* (1978), *René Leys* (1922), *Mission archéologique en Chine* (en collaboration avec Gilbert de Voisins et Jean Lartigue) (1923-1924), *Équipée* (1929), *Voyage au pays du réel* (1919), *Lettres de Chine* (1967), *La grande statuaire chinoise* (1972), *Le fils du ciel : chronique des jours souverains* (1985).

Il nous reste à présent un dernier écrivain concernant le sujet de ma recherche littéraire. Il s'agit de Michaux, qui est impossible à catégoriser dans une entreprise littéraire. C'est tout simplement un homme énigmatique, étrange et marginal avec ses œuvres de controverse. Surtout, les idéogrammes chinois et l'esprit chinois comme le taoïsme, une philosophie traditionnelle, sont indiscutablement son inspiration artistique. Il crée des poèmes et des textes-images, tout en sachant qu'il tente de transformer son mouvement de l'intérieur en une image visuelle et

textuelle. La rencontre avec la Chine le pousse à écrire et à dessiner de plus en plus une œuvre radicalement originale. Son voyage en Chine lui permet en particulier d'achever son carnet de voyages, intitulé justement *Un barbare en Asie* (1933). Il écrit aussi *Ailleurs* (1948), qui est à la base de son voyage plutôt imaginaire : il rêve d'un autre monde qui n'est pas le sien, qui n'est pas la réalité. Parallèlement à l'écriture littéraire, il dessine des signes pour visualiser son désir de l'intérieur. Il ne fait aucun doute que la rencontre avec un peintre d'origine chinois, Zao Wou Ki, le pousse à fabriquer certains ouvrages visuels qui s'imposent comme un point crucial sur les idéogrammes chinois. Michaux est à la fois écrivain et peintre ; j'ai l'intention d'insister sur ces deux points inséparables, dignes de créer une nouvelle définition du « corps » dans l'écriture et dans le dessin. Le thème du « moi » réel/hallucinatoire chez Michaux me conduit a priori à aborder le rapport entre ces deux supports différents pour soutenir la création de l'œuvre chez l'artiste. Michaux a d'ailleurs tenté une aventure extrême : il a pris des drogues dures, qui ont provoqué chez lui des hallucinations, ce qui lui a permis de voir et sentir un autre monde qui n'était pas réel auparavant. La création artistique se déroule alors pendant ou après la prise de LSD et de psilocybine, pour une expérimentation au nom d'une nouvelle méthode ayant pour but d'accéder à une vision artistique inédite.

En focalisant son univers dans la littérature et quelques ouvrages concernant ses dessins, les réflexions de Michaux, notamment sur la Chine, portent sur les rapports entre dessin et écriture. Dans la mesure où il met en question la définition de l'écriture « artiste » sur le « corps » et par le « corps » telle que la porte la tradition chinoise, il incarne et en même temps questionne les pensées chinoises et les caractères chinois qui servent de fondement pour sa création. Les livres suivants concernent son voyage « lointain intérieur » : *Un barbare en Asie*, *Lointain intérieur* (1938), *Plume* (1938), *Peintre* (1939), *L'Espace du dedans* (1944), *Ailleurs* (1948), *Passages* (1950), *L'Infini turbulent* (1957), *Misérable*

miracle (1972), *Idéogrammes en Chine* (1975), *Jeux d'encre*, *Trajet Zao Wou Ki* (1993) (posthume).

D'après les divers regards portés vers l'Extrême-Orient chez les écrivains voyageurs orientalistes au XX^{ème} siècle, comme j'ai choisi cinq auteurs principaux, il me faut poser d'abord la délimitation géographique de l'Orient. Au-delà de l'espace géographique, il reste à définir l'espace littéraire qui est un axe principal pour mon analyse.

Tout d'abord, l'Extrême-Orient : que désigne-t-il exactement ? Est-ce seulement le nom relatif à la division de l'Orient par rapport à l'axe de l'Europe ? Il apparaît que l'Orient se divise en trois parties : l'Orient proche, le Moyen-Orient et l'Extrême-Orient, qui s'appellent ainsi du fait de leur éloignement plus ou moins grand avec l'Europe. Au XIX^{ème} siècle, l'Angleterre a inventé ces nominations de l'Orient, reflétant ainsi le centrisme de l'Europe quant à sa position géographique. D'après cette catégorie de régions, j'ai choisi l'Extrême-Orient, qui englobe les trois pays très importants pour ma thèse en lettres modernes. Ces trois pays extrême-orientaux (la Chine, le Japon et le Tibet) ont plusieurs points en commun, dont ceux-ci : le bouddhisme s'est répandu et a été intégré dans la vie quotidienne des peuples, et ces derniers n'ont pas été colonisés par la France. De ce fait, la littérature française qui s'inspire de ce pays n'est pas une littérature de colonisation ou de décolonisation.

Je compte aborder l'histoire de la littérature française au tournant des XIX-XX^{ème} siècles avec la Chine et le Japon d'une part, et le Tibet d'autre part, pour voir la manière dont les écrivains français ont abordé l'Extrême-Orient à l'époque.

Tout d'abord, la Chine, autrement dit, l'« Empire du Milieu », intrigue les écrivains français, qui veulent créer une nouvelle forme littéraire en apportant un nouveau regard à travers sa vision du monde et sa création de l'art. Surtout, la spiritualité chinoise, qui est étrange et fascinante pour les auteurs français, donne une occasion d'exprimer son imagination d'une manière plus créative, car elle est tout simplement nouvelle, inédite. Dans *La Chine vue par les écrivains français*,

le directeur de cet ouvrage, Tristan d'Huriel, essaie de regrouper les écrivains français qui ont voyagé en Chine ou qui ont écrit des textes sur la Chine dans la littérature, par exemple Blaise Pascal, Montesquieu, Voltaire, Théophile Gautier, Ernst Renan, Paul Claudel, Victor Segalen, Jean Cocteau, Henri Michaux, André Malraux, etc. J'ai remarqué que Claudel, Segalen et Michaux se sont croisés en Chine à la même époque : même s'ils n'ont pas échangé sur leur œuvre, ce qui aurait donné une communication enrichissante, ils nous offrent des livres qui témoignent de la Chine par leur vécu et leur imagination avec beaucoup d'émotion et de sensibilité de la part de l'artiste. Pour davantage rechercher une empreinte de la Chine, j'ai décidé de travailler sur David-Néel qui a voyagé en Chine, au Tibet, au Japon et en Inde. Au-delà des études des textes littéraires, David-Néel est l'une des meilleures orientalistes ; elle est surtout une spécialiste du bouddhisme tibétain, et introduit la religion orientale dans le territoire français. Son journal de voyage et ses traductions des doctrines religieuses offrent une opportunité pour les francophones de l'époque contemporaine d'intégrer le bouddhisme.

Chacun est un sinophile à sa façon chez les écrivains sur lesquels je travaille pour cette thèse. Au moment où l'Europe est confrontée à la crise de l'identité et de l'incertitude de la raison et de la conscience, la Chine est un pays qui attire les artistes français pour se ressourcer à la représentation symbolique, digne de la Vérité et du sens du monde. À la rigueur, la Chine est un pays de fantasme qui fait illusion aux Occidentaux quant à leur rêve de se connaître eux-mêmes en face de l'Autre. L'*Ailleurs* est avant tout une invention à la mode pour changer d'idées et créer des œuvres d'art, particulièrement pour représenter l'exotisme. Dans ce cas-là, la rencontre avec la Chine est certainement un point important pour enrichir l'espace littéraire de quelques écrivains français. Le XX^{ème} siècle est un siècle très ouvert et fécond au niveau de l'échange interculturel franco-chinois, car la civilisation de la Chine évoque une nécessité d'ouvrir sa porte vers l'autre pays

pour se développer. Elle veut rattraper l'Occident en politique et en économie. La Chine donne alors les éléments de sa culture nécessaire pour inspirer l'Autre.

La littérature française relève de l'évolution de la Chine, au contact de l'art chinois ; parallèlement, la philosophie chinoise (le taoïsme, le confucianisme et le bouddhisme) est présente chez les auteurs français qui expriment à leur manière la vision et l'esprit chinois qu'ils ont expérimentés dans ce grand pays de l'Extrême-Orient.

Ensuite, après la Chine, le Japon est un chemin indispensable pour les auteurs français ; ils sont les précurseurs de l'invention du mot « japonisme » comme étant un mode de style artistique. La peinture, la collection d'estampes, la littérature et la mise en scène, comme par exemple celle de Kabouki et Nô, ainsi que les religions japonaises telles que le bouddhisme (plus précisément le courant zen) et le shintoïsme, sont introduits sur le territoire européen pour satisfaire les gens intéressés. Pour les japonais, c'est une occasion d'ouvrir leur culture vers le monde. Au nom de l'éclosion culturelle, le mouvement « japonisme » change les locaux japonais. Alors, le « japonisme » est-il un terme plutôt péjoratif, comme « japonerie » ou « japonaiserie » ? Ou avec le temps, ce mot devait-il s'évoluer selon les différentes définitions de l'auteur et son application artistique et esthétique ? En tout cas, au tout début, la découverte de la connaissance et de l'art au Japon fournit une nouvelle forme chez les artistes occidentaux, lorsque Philippe Buty, collectionneur, invente pour la première fois ce nom « japonisme », qui explique l'intérêt remarquable pour cette inspiration artistique. Dans la revue intitulée *Renaissance littéraire et artistique*, il a utilisé ce mot en publiant un article en 1872. L'un des premiers peintres occidentaux à avoir produit une œuvre d'art suivant cette influence japonaise est Van Gogh. Il écrit à son frère Théo à propos du roman de Loti :

Est-ce que tu as lu *Madame Chrysanthème*? Cela m'a bien donné à penser que les vrais Japonais n'ont rien sur les murs. La

description du cloître ou de la pagode où il n'y a rien (les dessins et curiosités sont cachés dans des tiroirs.) Ah! C'est donc comme ça qu'il faut regarder une japonaiserie, dans une pièce bien claire, toute nue, ouverte sur le paysage.⁴

D'emblée, le mouvement dit « japonisme » est surtout marquant dans le style « japonais » chez Van Gogh, Édouard Manet, Edgar Degas, Gustav Klimt, Claude Monet. Parallèlement, les écrivains ne sont eux non plus pas négligeables au niveau de cette influence valorisant la nouvelle forme littéraire sous le « japonisme ». Les idéogrammes japonais fournissent une nouvelle source pour créer des poèmes par le dessin calligraphique : Claudel, par exemple, emploie un pinceau et une encre noire. De son côté, Loti écrit des romans sur son séjour au Japon, pays où il a épousé une mousmé qui l'attirait par sa belle étrangeté. À travers les textes littéraires, ces deux écrivains interprètent à leur gré ce qu'ils ont appris là-bas, loin de leur pays natal, sur la nouvelle forme de représentation esthétique. De plus, l'auteur a trouvé sa propre liberté en s'émancipant par la création d'un personnage ou d'un vers de rythme à la japonaise. Par la suite, les écrivains fournissent aux lecteurs un passage vers le Japon par une expérience indirecte, mais très motivante, pour franchir le seuil vers l'*Ailleurs* méconnu.

Bien plus, avec la Chine et le Japon, qui sont les pays les plus connus en Extrême-Orient, j'ai l'intention de traiter un autre pays moins connu, mais plus mystérieux et curieux pour les français : le Tibet. Nous allons voir comment le Tibet influence David-Néel, la première femme occidentale qui atteint Lhassa, la capitale tibétaine. Il est vrai que le Tibet est relativement moins connu par rapport aux deux pays précédents. Mais ce pays devient de plus en plus l'endroit idéal où les gens cherchent la véritable spiritualité grâce au guide, le Dalaï-lama. Dans cette étude, nous allons définir ce territoire « magique au monde rare »⁵ comme le

⁴ VAN GOGH, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, Paris, Grasset, 1937, p. 232.

⁵ SEGALEN, Victor, *Thibet*, Paris, Mercure de France, 1979, « Tö-Bod, II ». (Il n'y a pas de numérotation de pages dans cette édition.)

note Segalen dans son recueil de poèmes, *Thibet*, sous les angles spirituel et culturel dans les œuvres de David-Néel.

Le Tibet est le nom officiel sous l'administration autonome ; les écrivains français nomment fréquemment ce pays ainsi. Dans cette thèse, je vais écrire « Tibet », sauf quand je citerai le titre ou un extrait de *Thibet* écrit par Segalen.

La recherche sur le territoire tibétain chez David-Néel porte essentiellement sur son enquête de la spiritualité par la découverte des paysages tibétains et des phénomènes mystérieux. Son approche de la connaissance dans ce « toit du monde » se focalise sur le côté sacré, parmi la diversité de regards chez les Occidentaux fascinés par ce pays qui donne une image du mystère. Depuis longtemps, le Tibet n'est pas beaucoup traité dans la littérature française. Caché sous le combat de l'indépendance autonome contre la Chine, le pays du Dalaï-lama n'est manifestement pas apparu dans la littérature française en montrant ses traits culturels spécifiques. Mais, depuis les récits des explorateurs, comme ceux de David-Néel publiés en France, ce pays se découvre progressivement dans les médias et la critique : grâce à cet écrivain, la quête spirituelle tibétaine se répand de plus en plus sur le territoire français. L'acte de trouver le bonheur, l'exploration dans la nature sauvage, suscitent une émotion dans le cœur des français. Au fond, les récits de voyages au Tibet, notamment l'écriture de David-Néel, permettent d'inviter des gens dans un monde mystique, où le renouvellement de l'âme n'est pas pollué par la civilisation et le développement moderne. Ce pays, qui garde sa tradition comme un espace infini et éternel, attire de plus en plus des Occidentaux de milieux très divers : missionnaires, scientifiques, intellectuels et évidemment orientalistes et explorateurs.

Dans l'optique de l'altérité au Tibet dans la littérature française, il sera intéressant de travailler sur les œuvres de David-Néel, qui ne sont pas encore beaucoup traitées dans la critique littéraire, ou dans une thèse de lettres modernes à l'Université française. Avec une attention particulièrement consacrée à cette femme, j'ai l'intention de décrire et de retracer sa motivation de voyager et

d'écrire malgré les obstacles dans sa vie. Elle témoigne de la rencontre entre la femme occidentale et la religion tibétaine. Elle traduit des textes tibétains en langue française : elle les interprète à sa manière pour leur donner une valeur à la fois intertextuelle et interculturelle.

David-Néel est la personne privilégiée dans cette thèse pour montrer la relation avec le Tibet ; elle agit comme « l'explorateur [qui] consigne dans son récit toute l'épaisseur d'une expérience vécue, et les tiraillements avec les idéaux poursuivis »⁶ :

Il faut rappeler que le Tibet, jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle restait pour les Occidentaux un grand mystère : un « blanc sur la carte » et, en cela, un défi énorme pour la discipline de la géographie qui commençait à se constituer en tant que science à cette époque.⁷

Compte tenu de cet aspect, il est aisé de penser que la littérature sur le Tibet a un tas de choses à découvrir, au moment où ce pays se met à être exploré, ce qui prendra moins d'un siècle. De façon plus subtile, les récits de voyages laissent une trace des relations entre les différents paysages et cultures. L'orientation vers le Tibet chez David-Néel est plus ou moins dirigée par son regard et son cœur, qui tiennent à l'épreuve fondamentale de l'origine de la vie et à la connaissance nouvelle plus rassurante, afin de valoriser et réévaluer des savoirs acquis. Ayant recours à sa portée plutôt littéraire, il est aisé de voir comment David-Néel englobe son expérience vécue dans les textes inspirés par le Tibet spirituel. Avant tout, le bouddhisme tibétain est ce qui la marque le plus au Tibet. Elle se fait tibétaine pour trouver son identité ambivalente dans l'altérité de l'« autre ». C'est

⁶ THEVOZ, Samuel, *Un horizon infini. Explorateurs et voyageurs français au Tibet (1846-1912)*, coll. « Imago Mundi », Paris, PUPS, 2010, p. 40.

⁷ BONOLI, Lorenzo, « Altérité & familiarité dans les récits de la découverte du Tibet », Paris, Revue Acta Fabula, Notes de lecture, le 2 mai 2011.

URL: <http://www.fabula.org/revue/document6319.php>

à ce titre que David-Néel éclaire la nouvelle mesure pour accéder à la littérature sous l'angle de la spiritualité et de la mysticité. La rencontre de la littérature (genre épistolaire, récit de voyage ou journal intime) avec le Tibet permet une réponse à la question de l'existence chez les lecteurs qui sentent le dépaysement lors de la lecture de ses œuvres.

En tenant compte du poème de Segalen sur le Tibet, David-Néel s'intéresse à l'appréciation de l'âme tibétaine, et non à l'intellectuel, ni aux stéréotypes du folklore à l'égard de la nostalgie du passé, qui existent chez quelques écrivains voyageurs dont l'objectif de nomadisme roboratif est de revenir en arrière et satisfaire le manque et le regret.

Citons le poème segalénien dans *Thibet* qui montre que l'âme tibétaine est intrinsèquement en vie chez le poète :

Thibet ! si tu avais une âme, - une âme sombre et lamaïque,
L'esprit caverneux régnant en toi !

(L'esprit qui vague et se débat, esprit femelle et symbolique,
Cette âme...

Priante et chaude à toits d'or pur suant son soleil métallique
Ou bien tout enfumée en ferveur

Nombreuse, tiède, et renfermée, et toute fragrance mystique
Si tu connaissais la...

Sonore, et chantante à voix d'os de mort embouqué à ces lèvres,
O souffle tubaire,

Si tu daignais te contempler en refuge qui se grève...
Cette âme, s'incarnant en quelqu'un ...

- Fais que sans rime ni répons, dans le tumulte de la vie
L'homme attentif qui dit ceci,
Par hypothèse et par jeu, par la séquence...

Mon âme se fasse Thibétaine.⁸

Dans quelle mesure le « corps » entre-t-il dans l'espace littéraire ? Cette question me conduit à choisir une problématique fondamentale pour ma thèse : l'enjeu de ce sujet est de se demander comment les écrivains principaux dans mes études « interprètent » le « corps » dans leur écriture, suivant l'inspiration des autres cultures extrême-orientales. Pour eux, la motivation d'écrire et de créer les œuvres est d'expérimenter le « corps » et de comprendre l'Autre comme objet d'art. Lorsque Michaux note que « [c]e que je fais alors, ce sont des exercices de relation entre moi et mon corps »⁹, on ne peut pas oublier la problématique du « corps » par l'écriture, car c'est une question qui a encore besoin de références dans la littérature. Pour pouvoir avoir un contact avec le « corps » de l'Autre, les écrivains voyagent *ailleurs* et la littérature de voyage a un grand succès auprès des gens qui ont besoin d'une nouvelle relation avec l'*ailleurs* et l'altérité. En supposant que l'altérité est un moyen efficace pour se connaître soi-même, Claudel, Loti, Segalen, Michaux et David-Néel ont vécu en Extrême-Orient en élargissant leur perspective par la pratique de la quête de soi. Ils sont à la fois des observateurs de leur propre « corps » et du « corps » de l'« autre », puis, l'acte d'écrire fait naître un corps à la lettre :

[...] le corps est à la fois le sujet et l'objet des représentations. Ce que je sens, ce que j'apprends, ce que je mémorise, toutes les sensations, perceptions et représentations interfèrent avec des images de mon corps qui est simultanément la possibilité et la condition de ce que je ressens et de mes manières d'interpréter ce que j'ai ressenti.¹⁰

⁸ SEGALEN, Victor, *Thibet*, Paris, Mercure de France, 1979, « Lha-ssa, XXII ».

⁹ MICHAUX, Henri, *Face à ce qui se dérobe*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 85.

¹⁰ JEUDY Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 14.

L'expérience de ces écrivains voyageurs orientalistes dans un pays exotique (qui vont à la rencontre des autochtones) les motive à avancer dans leur écriture. Pendant celle-ci, il y a une triple notion du « corps » autour de l'écriture littéraire : le « corps » de l'écrivain (ou du voyageur), celui de l'Autre en tant qu'objet d'art pour les références, et le corps textuel :

Ce lien entre l'écriture et le corps – cette manière de faire du corps un texte et du texte un corps – a permis d'enrichir les interprétations, mais il a entraîné en même temps la répétition de codes de la compréhension et imposé des modèles d'analyse qui limitent les jeux du sens entre le corps, les mots et les choses.¹¹

Alors, mes études seront consacrées à l'écriture du « corps » en différents degrés. Le « corps » a des facettes différentes qui dépendent de sa position et de sa représentation. Dans le cas spécifique du « corps » entre le voyage et la littérature, je compte réfléchir sur le « corps » de l'Autre, le « corps » langagier, qui est une bonne thématique pour analyser les textes. Je m'intéresserai aussi à la question de la perception du « corps » extrême-oriental dans les textes français. En guise d'ekphrasis, mimésis et métaphore du « corps », je vais également analyser la peinture écrite et l'écriture de la peinture chez les écrivains qui concernent ma recherche.

Afin de présenter le déroulement de mes études de façon récapitulative, je compte structurer ma thèse comme je vais l'expliquer par la suite.

Dans la première partie, il s'agit de lire le « corps » *vs* voir le « corps » dans un espace littéraire. Si l'on veut en quelques mots essayer de caractériser un espace littéraire : ce sera plutôt un espace vécu par le voyageur et visité par l'imaginaire dans sa création de l'écriture. À la base de l'expérience dans un pays extrême-oriental, les écrivains tentent plusieurs formes diversifiées pour créer leur espace

¹¹ *Ibid.*, p. 163.

littéraire par le biais des idéogrammes de l' Autre en tant que code mystique et substitué à une autre culture qui n'est pas la sienne.

De même, la peinture est aussi un support ardent et volontaire qui permet à quelques auteurs d'enrichir le monde dans lequel ils vivent avec d'autre corps. Les deux actes différents, comme lire et voir, nous fournissent les aspects des caractères chinois ou japonais en tant que lettres qui se font *chair* à la page. Nous allons regarder comment Claudel lit et voit les idéogrammes orientaux dans un espace littéralement blanc, et ensuite, dans quelle mesure en terme esthétique et psychologique la calligraphie chinoise marque Michaux et modifie sa pulsion de désir pendant son écriture dessinée (ou son dessin) qui ressemble à la calligraphie chinoise.

Tout au long de la première partie, j'ai l'intention de montrer la transformation de la peinture (art de l'espace) à la littérature (art du temps). Ce sera une occasion de réfléchir aux questions suivantes : sous la perspective visuelle, qu'est-ce que la littérature peut apporter aux lecteurs dans un espace textuel ? Est-il vraiment possible de faire une allusion au monde visuel par les mots ? C'est en quelque sorte une projection volontaire de l'auteur pour que l'on puisse visualiser son imagination dans le mécanisme interprétatif. Cette métamorphose ou cette osmose entre le fait de voir et de lire ne sont pas différenciables et séparables. En effet, l'écrivain a le droit d'expérimenter une écriture radicalement conventionnelle, censée dépasser sa limite, comme Michaux le fait en projetant son désir par les énergies diverses (biologique, psychique et symbolique) dans son œuvre littéraire. Pour lui, les mots et les dessins ont le même rôle pour se représenter l'intention de l'auteur. Michaux tente également d'écrire des poèmes superposés aux lithographies de l'artiste d'origine chinoise, Zao Wou Ki, pour créer un espace littéraire et poétique. Cet espace michaudien n'imité pas la lithographie telle quelle ; il ne relève pas de la description sans imagination. Michaux essaie de créer un espace littéraire qui a son émotion et sa propre imagination en superposant le rythme à la référence visuelle. Segalen est

lui aussi censé écrire un livre qui présente le « boniment » de voir l'instant par l'écriture dans lequel il est inspiré par la peinture chinoise.

La deuxième partie est centrée sur « le mystère féminin et l'Humanité ». On peut constater que Segalen s'intéresse à une femme mystique, Krisha, pour en faire un personnage féminin dans son œuvre *Siddhârta*, qui parle de la vie de Bouddha. Le corps féminin mis en scène de manière extrême-orientale est très attirant pour les écrivains français, non seulement pour Segalen, mais aussi pour Loti. Pendant son séjour à Nagasaki, il a épousé une jeune fille japonaise par un engagement conjugal. Les paysages, le portrait et la vie quotidienne sont des sources qui lui font réaliser les deux romans sur le Japon *Madame Chrysanthème* et *La troisième jeunesse de Madame Prune*. Dans cette partie, à part le travail qui consiste à retracer le corps féminin dans un espace littéraire chez Segalen et Loti, je développe un personnage non fictif, qui est vivement réel. Elle s'appelle Alexandra David-Néel, une femme mythique et une icône de l'exploratrice ambitieuse et orientaliste, notamment tibétologue. Cette personne elle-même est très intéressante : observer sa vie nous permet d'analyser son côté féministe et également son aspect de femme mystique. Tout simplement, sa vie elle-même est au sens propre une œuvre originale. Son exploration en Extrême-Orient lui fait donc réaliser de nombreuses œuvres ayant un sujet plutôt religieux et mystique. Ces thèmes particuliers nous font découvrir une dimension indispensable pour comprendre la littérature de voyage chez David-Néel.

En avançant plus loin jusqu'à l'Humanité pour une réunification universelle entre Orient et Occident, les analyses des textes dans la quête du mystique chez David-Néel peuvent nous fournir une leçon essentielle de la vie à travers son écriture. En outre, en tant qu'homme de foi catholique, Claudel profite de son œuvre littéraire pour s'émanciper de sa croyance rassurante. Pendant son séjour au Japon et en Chine, il a utilisé ce terrain étranger pour expliquer la bonne direction pour vivre sereinement. Autour de tous les aspects qui appartiennent à l'Autre, Claudel connaît bien l'astuce de comprendre l'Autre, et il sait s'identifier avec cet

amalgame étrange. C'est une notion de « co-naissance » qui est une clef importante dans l'espace littéraire chez Claudel. Le fait de naître ensemble est un chemin véritable pour cohabiter sur Terre malgré la différence de religion et de mentalité de chaque individu. Le corps humain étant un mystère aux yeux de Claudel, il pose des questions sur un « mal infini » dans ce corps. Pour lui, le corps humain en face de la Nature, la Création de Dieu, n'est qu'un substitut passager et terrestre en attendant le repos éternel. Par ailleurs, l'« état du paysage » est en quelque sorte un reflet d'« état d'âme ». Ce point de vue dans son univers personnel nous laisse un espace littéraire qui est original.

La troisième partie, « le corps en question dans l'espace littéraire », a pour objet de montrer la relation du « corps » avec la question du genre littéraire. Y a-t-il des facettes multiples pour se représenter le « corps » dans un espace littéraire ? Dans *Équipée*, Segalen nous fait penser au rapport entre le « corps » de l'écrivain et celui du voyageur. La tension entre les deux statuts produit *à priori* la rencontre du « corps » par l'écriture et l'écriture du « corps ».

Quels genres de littérature en particulier la littérature de voyage englobe-t-elle ? Je m'appuie sur l'écriture épistolaire dans le journal de voyage chez David-Néel, et sur la littérature de drogue chez Michaux dans son voyage imaginaire avec quelques aspects orientaux. Au fur et à mesure de la création de l'espace littéraire, qui se caractérise comme une dimension virtuelle et plutôt imaginaire, il provoque bel et bien la question de l'altérité du « corps » chez les auteurs. Autrement dit, l'altérité et l'identité sont des thèmes cruciaux à ce propos, ainsi que la différenciation entre le « corps » et l'esprit. Le déambule de la coexistence des concepts bipolaires nous laisse une sensation forte et une contrariété. L'« union des contraires » peut devenir une thématique importante dans *René Leys* et *Stèles* chez Segalen. De plus, la pénétrabilité entre deux « corps » différents est réalisée dans son œuvre, ce qui manifeste la liaison de l'esprit rimbaldien avec les formes chinoises pour créer un nouvel espace littéraire.

Ensuite, pour résoudre la crise de l'identité à cause du corps de l'« autre» sous l'aspect exotique et enrichissant pour une nouvelle forme de la beauté, l'esthétique de l'autre est une problématique assez présente chez Loti.

J'ai divisé cette thèse en trois parties, dans le but de faciliter l'explication autant que possible. Dans ces études, j'aimerais trouver une approche censée expliquer l'espace littéraire et détailler les dispositifs du « corps » dans cet espace. Pour enrichir l'espace littéraire, l'Extrême-Orient est un seuil pour délimiter la représentation du « corps » et aussi sa fonction. Le développement du « corps » des caractères, du « corps » visuellement existant dans l'art comme la peinture chez les écrivains principaux dans cette thèse s'arrête là où commence le sujet du mystère féminin et de l'Humanité pour révéler l'intention du corps humain devant le mystère.

En dernier lieu, cette expérimentation de la littérature influencée par l'*Ailleurs* de l'Autre apporte une question sur le genre littéraire et la crise de l'altérité mêlée avec le corps du « moi ».

PREMIERE PARTIE

Lire le « corps » vs voir le « corps »

I- Le « corps » des caractères se fait *chair* à la page

Chapitre 1. Les Idéogrammes orientaux en « blanc » chez Claudel

L'écriture de ce recueil de poèmes, *Cent phrases pour éventails* - tracés par un pinceau, tels des calligraphies chinoises formées par le poète sur un papier blanc - nous permet de faire une réflexion sur la façon d'écrire pour créer un espace fait d'idéogrammes, c'est-à-dire un lieu de rassemblement des « corps » idéographiques. À travers l'écriture demeurent des traces du « corps » dans et par l'écriture en tant que production de la « gestualité » attentive du poète, ainsi que par l'acte scénique très subtile. Dès lors, ce recueil poétique est parfaitement convenable pour justifier la définition du vers et du blanc dans une dimension du corpus livre chez Claudel. Voici dans *Réflexions et Propositions*, « Sur le vers français » :

Le vers composé d'une ligne et d'un blanc est cette action double, cette respiration par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue une parole intelligible. [...] Si des lignes plus ou moins courtes sont aptes à donner une certaine image graphique de l'émotion qui contrôle le débit, suivant que la vanne de la langue, des lèvres et des dents laisse passer avarement quelques paroles ou tout un torrent, cependant le vers isolé dans le blanc répond à d'autres besoins encore. Par sa simplicité il permet d'enregistrer tel que l'éclair mental, la notion instantanée, de l'isoler sur une tige qui permet de la regarder de tous côtés, de la soumettre à l'examen.¹²

¹² CLAUDEL, Paul, « Sur le vers français » dans *Positions et propositions, Œuvres en prose*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 1965, p. 33.

Ensuite, Claudel insiste sur l'existence importante du « blanc » accompagnant le vers :

Le *blanc* n'est pas en effet seulement pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie et de sa respiration. Le vers est une ligne qui s'arrête, non parce qu'elle est arrivée à une frontière matérielle et que l'espace lui manque, mais parce que son chiffre intérieur est accompli et que sa vertu est consommée. Entre un ensemble de vers et la page qui le contient, le plateau où il nous est présenté, comme ces jardinières japonaises qui renferment tout un paysage en miniature, il y a un rapport en quelque sorte musical.¹³

Ainsi, dans *Cent phrases pour éventails*, on est obligé à la fois de *lire* et de *voir* ces poèmes en ralentissant plus ou moins en fonction de l'enjambement des vers, « à ce moment d'extrême exténuation du souffle, de passage du plein au vide, du noir au blanc »¹⁴. Il s'agit de ressentir le silence du poète avec son « souffle » qui permet de créer une nouvelle forme poétique : ce geste est une problématique avant tout. Nous nous en servons pour appréhender l'idée d'une pratique qui suggère l'acte poétique, autrement dit, *faire œuvre en elle-même*. Les caractères imitant la calligraphie chinoise sont des êtres ontologiques qui montrent l'acte du « corps » écrivant et aussi l'ensemble des modalités corporelles du « travail » mené par Claudel, et ce, pour que les lecteurs puissent saisir comment le « corps » des caractères est sur le point d'entrer dans la littérature claudélienne.

Désormais, les lecteurs peuvent suivre le *tempo* du poète, il y a donc un rapport très fort entre ce silence et la musicalité des vers. On dirait que c'est « une musique de silence » comme le dit Michel Plourde dans sa critique sur les poèmes

¹³ CLAUDEL, Paul, « La philosophie du livre » dans *Positions et propositions, Œuvres en prose*, op. cit., p. 77.

¹⁴ TRUFFET, Michel, présentation dans *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel, coll. « poésie », Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 147.



Éventail

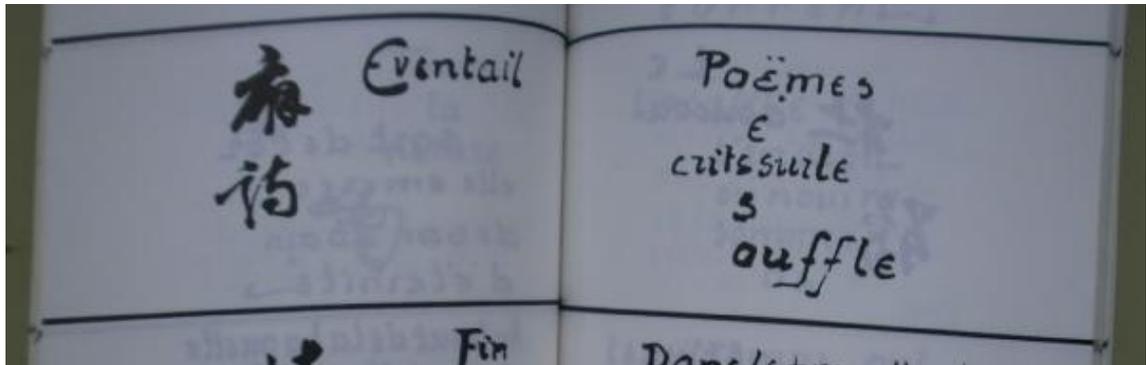
Poèmes

E

Crits sur le

S

Ouffle²¹



Vu que la notion corporelle des mots n'est pas séparable de celle du blanc, on peut d'emblée entrevoir dans « La philosophie du livre » la comparaison entre les caractères occidentaux et chinois. Voici un extrait selon sa pensée :

Ce n'est pas sur les papiers de l'Occident que le *mot*, la macule intelligible sur du blanc, arrive à sa pleine gloire, à sa signification rayonnante et stable. Il n'est qu'une portion mal apaisée de la

²¹ *Ibid.*, ph. 77.

phrase, un tronçon du chemin vers le sens, un vestige de l'idée qui passe. Il nous invite à ne pas nous arrêter nous-mêmes, à continuer jusqu'au point final le mouvement des yeux et de la pensée. Le mot chinois au contraire, cette image abstraite de la chose, cette clef de la détermination et de l'idée, reste aussi fixe devant l'œil du contemplateur que le pentacle lumineux qu'envisage le Docteur Faustus dans l'estampe de Rembrandt.²²

Ainsi, on entrevoit la naissance de son ambition littéraire pour créer des « idéogrammes occidentaux » sur le vers français. Avant tout, en comparant les alphabets occidentaux avec ceux de la Chine et du Japon (*Kanji*), il souligne, à plusieurs reprises, que les idéogrammes extrême-orientaux sont une « image abstraite de la chose, cette clef de la détermination et de l'idée »²³ et une « chose tout entière qu'il signifie ».²⁴

Ensuite, on peut aussi remarquer sans difficulté que ses poèmes sont une preuve de sa fascination personnelle pour l'idéogramme chinois, et ce pour sa versification personnelle. Dans la mesure où l'idéogramme se définit comme un « signe graphique qui représente une idée et un mot », on va s'appuyer sur la délimitation du « signe graphique » chez Claudel. À ce propos, il nous paraît intéressant de prêter attention au poème « Religion du signe », datant de 1897, c'est-à-dire deux ans après son arrivée en Chine. Ce poème est écrit suite à l'impression que lui a faite la visite d'un temple confucéen. D'après lui, ce dernier poème évoque seulement « une exposition solennelle de ces caractères qui servent du support perpétuel à l'âme des Sages défunts ».²⁵ Dominique Millet-Gérard, qui parle de *l'Usage poétique du mot chez Claudel*, écrit :

²² CLAUDEL, Paul, « La philosophie du livre » dans *Positions et propositions, Œuvres en prose*, op. cit., p.72.

²³ *Ibid.*, p.74.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibid.*, p. 73.

La « Religion du signe » n'est pas l'apanage de l'Orient : pour Claudel, les écritures sont « saintes ». Ecrire, n'est-ce pas entreprendre un Dialogue avec l'invisible (...) ?²⁶

Claudel décrit aussi le caractère chinois en tant qu' « être schématique, une personne scripturale, ayant comme un être qui vit, sa nature et ses modalités, son action propre et sa vertu intime, sa structure et sa physionomie. »²⁷ Par ailleurs, selon lui, la ligne horizontale, la verticale et les obliques dans les caractères chinois marquent « le mouvement et le sens »²⁸ à tel point que « le signe est un être, et, de ce fait qu'il est général, il devient sacré. La représentation de l'idée en est ici, en quelque sorte, l'idole. Telle est la base de cette religion scripturale qui est particulière à la Chine. »²⁹ Ainsi, il considère que l'idéogramme chinois est une des langues qui a attaché aux lettres une valeur symbolique. À ce propos, il en parle déjà dans « les idéogrammes occidentaux ». Et on peut prendre en compte ces valeurs symboliques auxquelles ses poèmes saisissants sont attachés. Claudel traite les caractères occidentaux comme les idéogrammes ; il tente d'analyser la forme des lettres et de découvrir une nouvelle forme lorsqu'il dit : « J'ai réglé la forme et le mouvement de chaque consonne »³⁰. Prenons l'exemple de sa tentative poétique assez rimbaldienne. Il écrit ce poème en septembre 1926 à Chujenzi, en Chine :

- ami !
encore un idéogramme
une main

²⁶ BRETHENOUX, Michel, « L'Espace graphique claudélien » dans *Ecritures claudéliennes*, Actes du colloque de Besançon, 27-28 Mai 1994, Lausanne (Suisse), Éditions L'Age d'Homme, 1997, p. 323.

²⁷ CLAUDEL, Paul, « Religion du signe » in « La philosophie du livre » dans *Positions et propositions*, *Œuvres en prose*, op. cit., p. 73-74.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ CLAUDEL, Paul, « Les mots ont une âme » dans *Positions et propositions*, *Œuvres en prose*, op. cit., p 91.

qui réunit celui qui reçoit et celui
qui donne
et le résultat de cette union
l'i collé à l'o
a
!

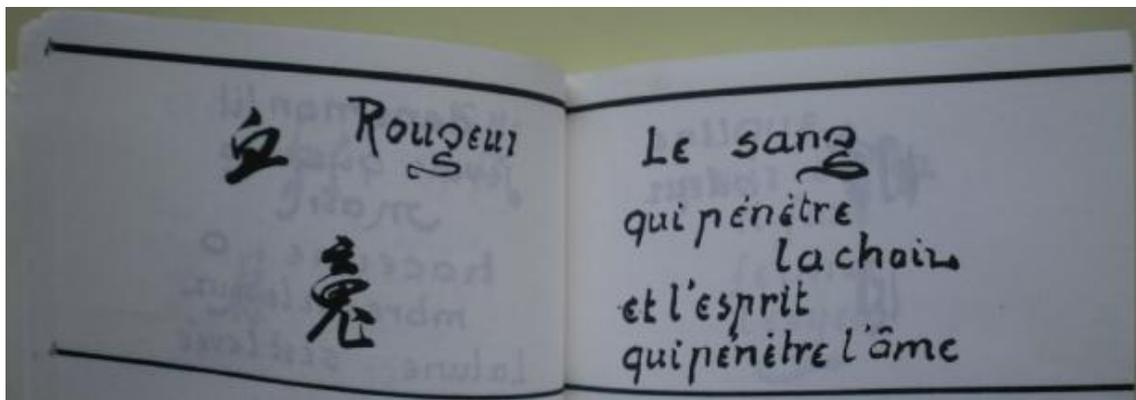
Penchons-nous à présent sur l'analyse physiologique des lettres romaines. La combinaison des voyelles *o* et *i* constitue une nouvelle voyelle *a*. Au sein de la création de ce poème, Claudel essaie d'analyser les composants du mot « ami » en séparant chaque syllabe comme s'il s'agissait d'un idéogramme. Pour lui, semble-t-il que chaque voyelle ou consonne contienne une idée indépendante ? Et « est-il si absurde de croire que l'alphabet est l'abrégé et le vestige de tous les actes, de tous les gestes, de toutes les attitudes et par conséquent de tous les sentiments de l'humanité au sein de la création qui l'entoure ? »³¹ Il ne serait pas excessif de dire que l'œil et la voix fonctionnent simultanément dans ses poèmes, surtout dans les vers courts dont la coupure inattendue est omniprésente. Ce sera le cas dans *Cent phrases*, où les caractères occidentaux deviennent un « signe graphique » ; ainsi, « tous les mots sont constitués d'une collaboration inconsciente de l'œil et de la voix avec l'objet, et [...] la main dessine en même temps que la bouche, intérieure rappelle ». ³² Citons l'exemple de la combinaison des voyelles *o* et *i* afin d'écrire une voyelle *a* pour le mot « chair » de la 19^{ème} phrase dans *Cent phrases* :

Rougeur *Le sang*
qui pénètre
la chair
et l'esprit

³¹ *Ibid.*, p 90.

³² *Ibidem.*

qui pénètre l'âme³³



C'est de cette manière que Claudel trace la voyelle *a* à l'aide d'un pinceau : il y a là une ambiguïté plus ou moins intentionnée. À première vue, le mot « chair » nous semble plutôt comme le mot « choir » : Claudel fait beaucoup attention aux formes idéographiques dans son écriture poétique. Pour réaliser le « corps spirituel » dans son espace littéraire, il utilise, en premier lieu, une page blanche au sens matériel et ensuite, en deuxième lieu, un espace imaginaire au sens immatériel. Ce dernier résulte de l'acte du poète, et, parallèlement, de la réception des lecteurs lorsqu'ils voient et écoutent les poèmes claudéliens. Surtout, Claudel privilégie le corps qui écrit sur le corps écrit. Selon lui, l'acte d'écrire n'est pas en « dehors » du texte. Cette action gestuelle se développe au fur et à mesure qu'il écrit, et elle est « dedans » en fonction de la césure et de l'enjambement des vers, pour que nous puissions ressentir le « souffle » du poète. De même, par cette action, en tant que créateur du vers, celui-ci nous montre un espace idéographique qui obéit à trois caractères considérables, comme l'indique explicitement Michel Brethenoux pour présenter l'expérimentation graphique chez Claudel :

1. Le scriptorium et l'atelier typographique : le blanc et le noir y

³³ CLAUDEL, Paul, *Cent phrases pour éventails*, op. cit., ph. 19. (En réalité, la voyelle *a* dans le mot « Chair » semble effectivement *o i* dans la forme calligraphique.)

jouent dans leur matérialité ;

2. L'espace de la gestuelle graphique où le poète prend à la fois plaisir et inspiration, « écrit droit » sans rien renier des lettres torsées, car les « formes » produites restent avant tout des « forces », des rythmes,
3. L'interprétation : l'énergétique, originalité claudélienne³⁴

Dans la préface de *Cent Phrases*, Claudel montre comment il exploite ces « procédés de retardement, d'espacements, qui introduisent du « jeu » dans les rouages du discours »³⁵ :

Laissons à chaque mot, qu'il soit fait d'un seul ou de plusieurs vocables, à chaque proposition verbale, l'espace – le temps – nécessaire à sa pleine sonorité, à sa dilatation dans le blanc.³⁶

Dorénavant, il préfère être le poète et écrire le poème en soulignant toujours ses mots avec un tréma dans *Cent phrases*. À ce propos, nous pouvons mettre en évidence la manière dont Claudel décrit la vocation du poète en réalisant de véritables poèmes. Ensuite, nous nous référerons à son autre pièce théâtrale, pour délimiter le sens du poète. Considérons par exemple,

Entre *ce qui commence*
et ce qui finit
l'œil du poète a saisi cet
i
mperceptible poi

³⁴ BRETHENOUX, Michel, « L'Espace graphique claudélien », dans *Ecritures claudéliennes*, op. cit., p.328.

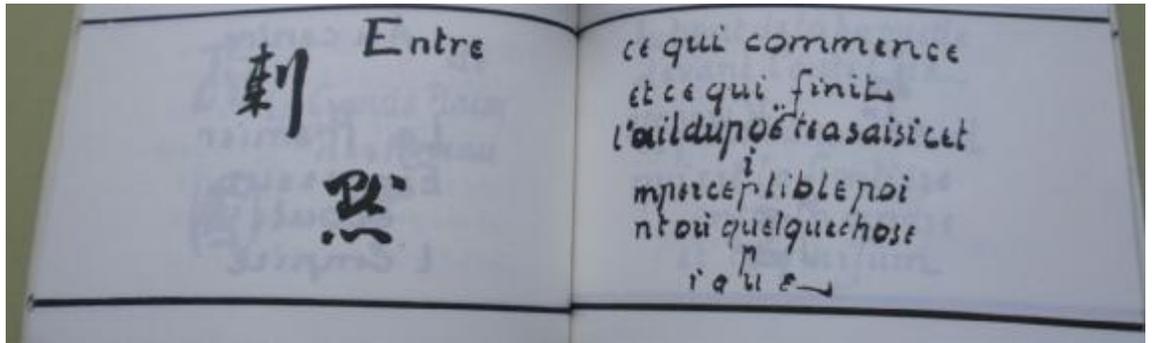
³⁵ TRUFFET, Michel, *Edition critique et commentée de Cent phrases pour éventails de Paul Claudel*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1985, p. 36.

³⁶ CLAUDEL, Paul *Cent phrases pour éventails*, préface, coll. « poésie », Paris, Éditions Gallimard, 1996.(Il n'y a pas de numérotation de pages dans cette édition.)

nt où quelque chose

p

i q u e³⁷



Éventail

dans la main du p

oëte qui ordonne

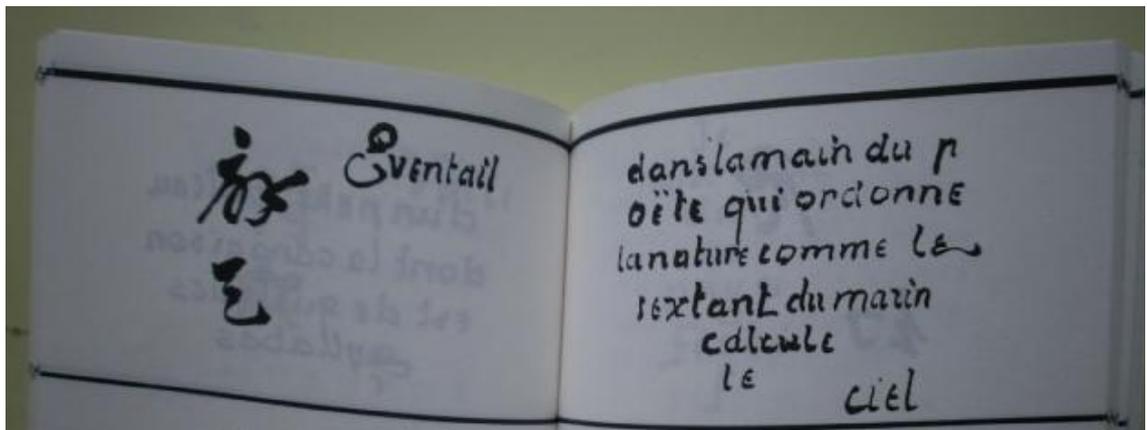
la nature comme le

sextant du marin

calcule

le

ciel³⁸



³⁷ Ibid., ph. 72.

³⁸ Ibid., ph. 85.

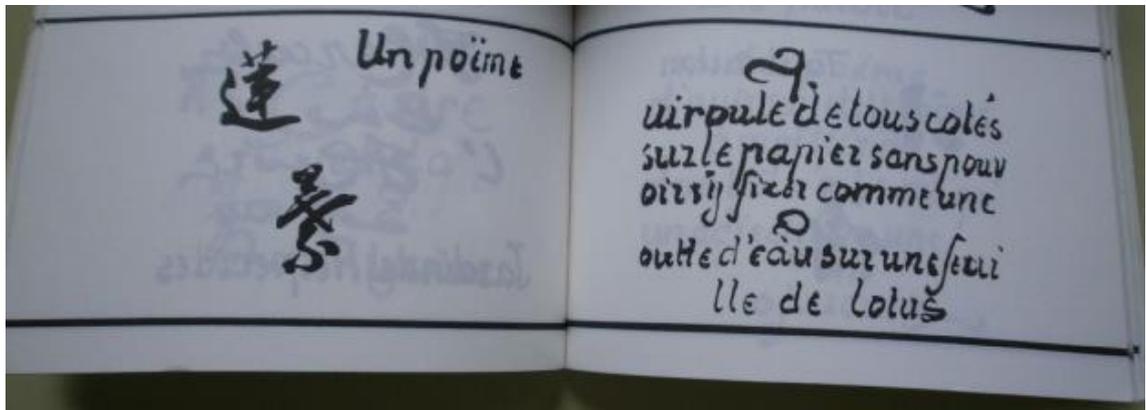
Un poème

q

ui roule de tous cotés
sur le papier sans pouv
oir s'y fixer comme une

g

outte d'eau sur une feui
lle de lotus³⁹



N'est-il pas vrai que le poète touche l'espace typographique avec son « souffle » à la fois énergétique et fantastique, que les syllabes flottent dans la marge blanche comme un signe symbolique ? Puisque Michel Brethenoux insiste sur les « rêveries alphabétiques, phoniques et graphiques »,⁴⁰ j'ai l'intention de faire quelques réflexions sur les formes graphiques, et sur le rôle important du poète. Avant d'analyser les poèmes de *Cent phrases* en détail, il nous paraît intéressant de citer un passage de sa pièce écrite en 1947, *La Lune à la recherche d'elle-même* :

Danse-la-Nuit. – (...) Eh bien, qu'est-ce qui fait le poète ?

Le Poète. – Quelle question ! Pas autre chose que le tréma sur l'e,

³⁹ *Ibid.*, ph. 118.

⁴⁰ BRETHENOUX, Michel, « L'Espace graphique claudélien » dans *Écritures claudéliennes*, op. cit., p. 320.

sans quoi l'e resterait muet.

Volpilla. – Quel dommage !

Danse-la-Nuit. – Eh bien, ce tréma, ces deux yeux sur toi au dessus de toi, tu crois que c'est si commode que ça, de s'en débarrasser ?

Volpilla. – Pas même deux yeux : deux points, deux regards...

Le Prépo. – Les deux trous du commutateur !⁴¹

Notre étude sur *Cent phrases* interrogera principalement les rapports entre le « corps » du caractère et le corps du « blanc ». Le but de cette étude est alors de voir comment l'idéogramme chinois peut transformer le vers français en idéogramme occidental. L'enjeu littéraire de ce poète, dont les vers excessivement libres sont à l'œuvre, est que « les contraintes traditionnelles de la versification sont abolies, mais une apparence de strophe (ou au moins un paragraphe poétique) vient rythmer le texte et, imitant le "souffle " du poète, impose une structuration calculée. »⁴² Et puis, « la coupure opérée par le blanc, atteste la priorité poétique »⁴³ comme le revendique Paul Claudel dans *Positions et propositions* :

On ne pense pas de manière continue, pas davantage qu'on ne sent d'une manière continue ou qu'on ne vit d'une manière continue. Il y a des coupures, il y a intervention du néant. La pensée bat comme la cervelle et le cœur. [...] Mais il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence.

⁴¹ CLAUDEL, Paul, *Théâtre II*, coll. « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 1965, p. 1329.

⁴² STALLONI, Yves, *Les genres littéraires*, coll. « 128 série lettres », Paris, Armand Colin, 2005, p. 94.

⁴³ *Ibidem*.

Tel est le vers essentiel et primordial, l'élément premier du langage, antérieur aux mots mêmes : une idée isolée par un blanc.⁴⁴

Dès lors, Claudel, comme les poètes symbolistes, s'intéresse à l'espace de l'encre et des plumes. Autrement dit, il montre volontairement « l'intérêt des artistes pour leur matériaux et pour l'espace graphique, projection de leur imaginaire. »⁴⁵ Il est légitime de s'interroger sur l'espace blanc. Cet espace physique contient le corps du caractère, mais il contient également le corps du « blanc ». Ce blanc dans ses poèmes, par sa coupure surprenante, domine bel et bien la musicalité des textes. Ce décalage entre les syllabes nous donne un « souffle muet » et il nous permettra de faire une interprétation pour déchiffrer le sens des signes. De plus, au niveau de la plasticité physique, les caractères sont des éléments essentiels pour corroborer l'intention de l'écrivain. Ainsi, je me borne à citer la remarque du symboliste Max Pulver :

[...] l'homme qui écrit dessine inconsciemment sa nature intérieure. L'écriture consciente est un dessin inconscient, signe et portrait de soi-même.⁴⁶

Dans ses *hai-kaï*, Claudel fait de la plume un pinceau afin de mettre en forme son recueil de poèmes, pour qu'il imite la forme d'un éventail japonais. Ayant pour but de saisir au mieux la nature des idéogrammes chinois, Claudel tente de décrire les « idéogrammes occidentaux ». Ceux-ci « démontent » les formes de l'alphabet occidental, au point qu'elles sont vues avec un regard identique aux

⁴⁴ CLAUDEL, Paul, « Réflexions et propositions sur le vers français » dans *Positions et propositions*, *Œuvres en prose*, op. cit., p 3.

⁴⁵ BRETHENOUX, Michel, « L'Espace graphique claudélien » dans *Écritures claudéliennes*, op. cit., p. 318.

⁴⁶ MICHAUC, Henri, dans *Idéogrammes en Chine*, Montpellier, Morgana, 1975, commentaire de Max Pulver. (Il n'y a pas de numérotation des pages.)

idéogrammes chinois. Dans cette perspective, il nous semble intéressant de présenter la création qui concrétise et approfondit les recherches sur les caractères chinois de Michaux. Son but littéraire aboutira aux *Idéogrammes en Chine*. Selon lui, la page qui contient les caractères chinois est « un vide lacéré »⁴⁷ où « [l]e signe présente, sans forcer, une occasion de revenir à la chose, à l'être qui n'a plus qu'à se glisser dedans, au passage, expression réellement exprimant. »⁴⁸ En fait, pour le langage en Chine, il s'agit de « ne plus limiter la nature », mais de « la signifier par des traits, des élans »⁴⁹.

Ainsi, à travers le « corps » des idéogrammes et le corps du « blanc » dans *Cent phrases*, Michaux manifeste véritablement son intérêt pour l'écriture chinoise, après ses contacts réels et imaginaires avec la Chine. Cette révélation, qui suppose de créer une nouvelle géographie poétique, nous permet de délimiter la notion du corps des encres et des papiers, tel qu'il le voit, en tant que source de l'écriture, mais également en tant qu'objet proprement spirituel au-delà de la visualisation et du sonore phonétique. Le paradoxe claudélien tel que « l'œil écoute » et « la voix voit » tient à ce « tous les mots sont constitués d'une collaboration inconsciente de l'œil et de la voix avec l'objet, et que la main dessine en même temps que la bouche ».⁵⁰

Révélant que « le livre-objet tend à symboliser l'espace mental, jusqu'au point de fusion avec le référent »⁵¹, les mots qui sont entourés par une marge blanche sont un ensemble du *sens*. Car, comme les idéogrammes chinois, le plein et le vide, le noir et le blanc, voire l'encre et le papier, sont tellement complémentaires qu'ils n'existent pas l'un sans l'autre. Claudel s'acharne à faire œuvre pour prouver que les mots peuvent trouver son âme, comme il l'écrit :

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ CLAUDEL, Paul, « Écritures », Paris, Verve, n°3, été 1938 (reproduit dans le Bulletin de la Société Paul Claudel), n°109, 1^{er} trim, 1988, p. 23.

⁵¹ BRETHENOUX, Michel, « L'Espace graphique claudélien », dans *Ecritures claudéliennes*, op. cit., p. 331

Entre le signe graphique et la chose signifiée il y a un rapport. Qu'on m'accuse tant qu'on voudra de fantaisie, mais j'affirme que le mot écrit a une âme, un certain dynamisme inclus qui se traduit sous notre plume en une figure, en un certain tracé expressif. Tout aussi bien que le chinois, l'écriture occidentale a par elle-même un *sens*.⁵²

Pour le thème suivant, nous allons travailler sur la manière « littéraire » de voir le « corps » des caractères dans *Cent phrases en lisant ses poèmes*.

⁵² *Ibidem*.

Chapitre 2. À la fois écrire et voir le « corps » des caractères dans *Cent phrases pour éventails* chez Claudel

En 1927, Claudel est ambassadeur au Japon. Il parvient à publier à Tokyo son recueil de poèmes, *Cent Phrases pour éventails*. Au demeurant, il semble qu'au cours de sa vie, Claudel est un homme à la fois politique et littéraire. Enfin, il choisit d'adopter la forme poétique japonaise comme le Haïku (qu'on nomme également Hai-kai). Il présente dans son œuvre le hai-kai avec ces phrases suivantes :

Au Japon la forme classique a cinq vers, mais les poètes raffinés de l'époque des Tokugawa trouvaient cela encore trop long et ils inventèrent le hai-kai ou groupe de trois vers sur lequel on a beaucoup écrit.⁵³

Cependant, les poèmes de Claudel, écrits avec des caractères extrême-orientaux, notamment des *kanji* (idéogrammes chinois empruntés par la langue japonaise), nous permettent de considérer différemment le Haïku sur le territoire japonais. Malgré son insistance dans la préface de *Cent Phrases* : « j'ai essayé effrontément de mêler à l'essaim rituel des haï kaï. »⁵⁴, nous ne pouvons nous empêcher de douter de son écriture, qui nous semble globalement différente de la ressource originelle de sa création poétique. En 1927, il confie à Frédéric Lefèvre, à propos de *Cent Phrases*, que « ce n'est pas le hai-kai. C'est plus petit encore. C'est ce que contient un *souffle*, une *haleine sonore* ». ⁵⁵

⁵³ CLAUDEL, Paul, « Une promenade à travers la littérature japonaise », *Œuvre en prose*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 1965, p. 1161-1162.

⁵⁴ CLAUDEL, Paul, *Cent Phrases pour Éventails*, *Œuvre Poétique*, Paris, Éditions Gallimard, p. 699.

⁵⁵ CLAUDEL, Paul, *Supplément aux œuvres complètes*, t. II, Lausanne, L'Âge de l'homme, 1991,

Évidemment, l'auteur de *Cent Phrases* est le premier auteur français à tenter cette expérience extraordinaire qui consiste à mettre en parallèle la forme poétique japonaise avec l'alphabet sur le papier, ce qui donne la forme d'un éventail. Comme le constate Bei Huang, ce recueil est une œuvre de « poèmes-images » qui a un caractère spécial de contenant matériel des poèmes :

Chaque poème se veut un éventail : la forme et le format de chaque éventail se matérialisent en un cadre allongé, dans lequel est peint un poème, où les mots, calligraphiés, se transforment en choses, et le poème disposé dans l'espace en exploitant le blanc spatial, devient une composition.⁵⁶

Dans ce texte influencé par le style japonais, l'on peut trouver une écriture très intime : le poète crée ses poèmes tracés au pinceau pour réaliser une forme corporelle sur le papier blanc. C'est alors à nous, lecteurs, de déchiffrer le sens de ce qui est écrit, et parallèlement, de ce qui est peint au pinceau. Autrement dit, le poète nous oblige à nous rappeler les liens des mots avec l'idéographie. Les caractères chinois sont une invention humaine parfaite pour mêler le *signifiant* et le *signifié* selon les concepts de Saussure dans le domaine linguistique, ainsi que pour coaguler l'image et le texte sur un papier blanc. Ainsi, l'objectif de notre recherche pour ce chapitre est plutôt de découvrir les nouvelles expériences de Claudel par rapport au « corps » des *caractères*. Ces *caractères* ne contiennent pas que ceux de la Chine, au nom de l'éloge de l'idéogramme extrême-oriental. Claudel est un homme courageux quant à ses poèmes influencés par l'Extrême-Orient (surtout le Japon), car il veut que les caractères romains se spatialisent sur le papier en donnant un nouveau *sens*, un sens qui serait proche de la Providence universelle, qui irait au-delà de l'Europe jusqu'à un pays extrême-oriental comme la Chine ou

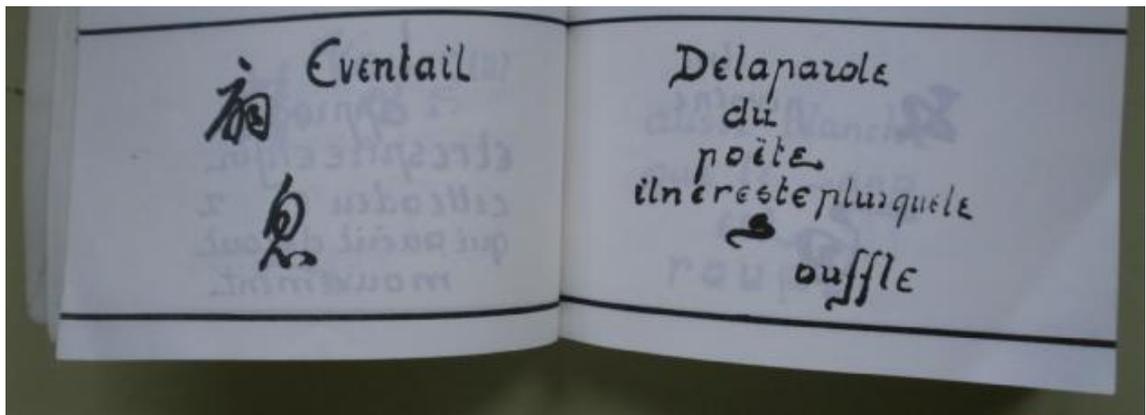
p. 166.

⁵⁶ HUANG, Bei, *Segalen et Claudel, Dialogue à travers la peinture extrême-oriental*, coll. « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 22.

le Japon. Ainsi, ces lettres alphabétiques en Europe pourraient naître dans un livre qui vise à l'éternité, et ce pour réaliser un « livre éternel ». Selon lui, ce serait une création silencieuse qui nous donnerait un véritable *sens*, c'est-à-dire la raison de notre vie et de notre mort.

Ensuite, selon ce poète converti qui n'arrête pas de rechercher la Providence de Dieu dans un texte littéraire, les « idéogrammes occidentaux » sont faits pour comprendre le véritable *sens* de la vie. Nous n'avons cependant pas ici le projet de regarder son recueil poétique d'un point de vue visant à cerner son côté religieux. Notre but est de deviner et de déchiffrer, comme s'il s'agissait d'un jeu de cache-cache avec Claudel, son « or », tel qu'il demeure au sein des « apparences » qui nous entourent - soit dans la vie réelle, soit sur la forme fictive, à savoir la « page ». À partir de là, nous devons trouver le *sens* caché derrière les « corps » des idéogrammes occidentaux, peints ardemment par ce poète si proche du Japon. D'une part, notre recherche thématique vise à trouver comment Claudel est influencé par la forme poétique japonaise, et son impression intime pendant son séjour au Japon. Et d'autre part, nous chercherons à comprendre comment son interprétation personnelle sur la spatialisation des caractères lui permet de créer une nouvelle forme de poésie, harmonisée entre caractères chinois et français. En outre, nous allons questionner la mise en page entre le noir et le blanc sur ce recueil, tel qu'il nous fait deviner son « souffle » et son « silence », fabriqués pour créer le « livre éternel ». Dans ce livre claudélien, il n'y a pas de *durée*, comme le principe d'« *ici-toujours* » dans une peinture japonaise et le *hai-kai* au Japon. Finalement, son recueil de l'éventail est différent de ses ouvrages précédents. « Voyant » au sens de Rimbaud, Claudel voit le monde dans la position du Créateur. Le passager est dans cette conception un signe de l'éternité, comme nous allons le voir ultérieurement avec ses poèmes dans *Cent Phrases*. Notons par ailleurs qu'aux yeux de Claudel, le visible n'est rien qu'un signe de l'invisible ; c'est une voie d'accès lui permettant d'accéder à la véritable valeur des « apparences » du monde réel. Pour Claudel, l'espace le plus intemporel, un espace

où il n'y a pas de *durée*, est sans doute une page calligraphiée de style extrême-oriental. En effet, cet espace physique s'imprime d'un seul coup sur l'espace métaphysique avec des mots où l'on peut fixer le moment, et l'on peut également capturer le mouvement du réel avec l'usage de la langue extrême-orientale (la figure la plus intensément dévoilée du *sens*). Pour comprendre pleinement son intention, nous posons l'hypothèse selon laquelle le recueil *Cent Phrases* se métamorphose dans un espace temporel comme « *ici-toujours* », et non comme « *hic et nunc* ». Ce dernier est encore le point important dans la conception occidentale, bien que le premier semble valable dans la conception asiatique, qui souhaite l'éternité sur la nature terrestre ; il nous est en effet inévitable d'affronter dans le retour saisonnier la répétition de la nature qui commence par la naissance puis finit par la mort : voilà l'évolution du vieillissement. Or, son « toujours » dans le Haïku japonais ne s'inscrit pas dans l'éternité au sens chrétien, c'est-à-dire l'après mort, le monde éternel comme paradis ou enfer, le purgatoire. Selon la Bible, il y a le commencement (*alpha*) et la finitude (*oméga*). Au contraire, ce mot « toujours » dans l'esprit du Haïku ne désigne rien moins d'intemporel. Il n'est pas aisé de saisir la différence entre l'éternité et l'intemporalité au niveau du langage, mais chez les poètes japonais, l'*essence* ne contient que l'instant qui est l'occurrence du poème. Dans les vers courts se constitue la simplicité du passage quotidien où il n'y a pas de peine en la recherche de l'existence de Dieu. Dans un texte claudélien sur l'éventail, il ne s'agit plus ni de Dieu, ni de sa croyance religieuse : nous sommes prêts à apprécier le hiatus des phrases comme un « souffle » claudélien, et ce d'une manière qui ressemble peut-être à celle de Dieu qui crée l'Homme dans *la Genèse*. Par ailleurs, comme le constate Michel Plourde dans sa critique, *Claudiel – Une musique du silence*, nous devons faire attention à ce qu'il ne dit pas. Autrement dit, ce qui est silencieux pour lui est important afin de comprendre le *sens* symbolique de la parole. Il importe ici d'ajouter un commentaire intéressant de Bei Huang à propos de son « souffle » et de son « haleine » qui rendent favorables les « vers » claudéliens :



Éventail

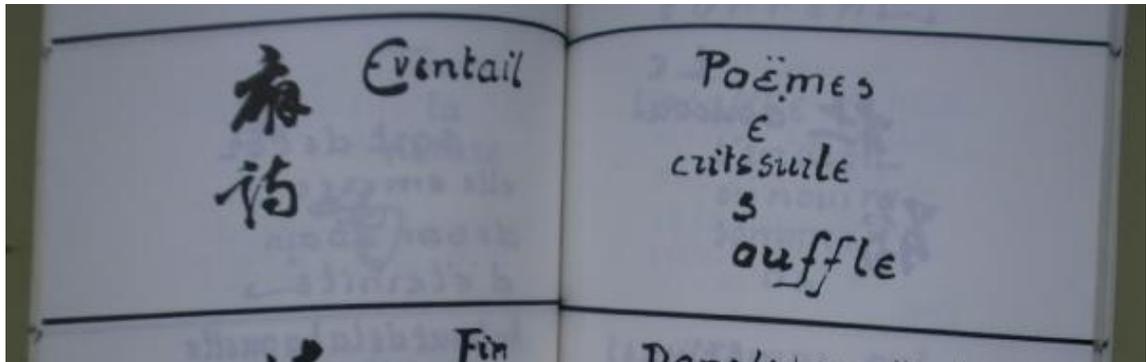
Poèmes

E

Crits sur le

S

Ouffle⁶¹



Ensuite, nous y chercherons ce que le poète a à dire sur le rapport avec la cristallisation du moment et du mouvement – en tant qu'état *immobile* sur un éventail en papier vers l'espace intemporel.

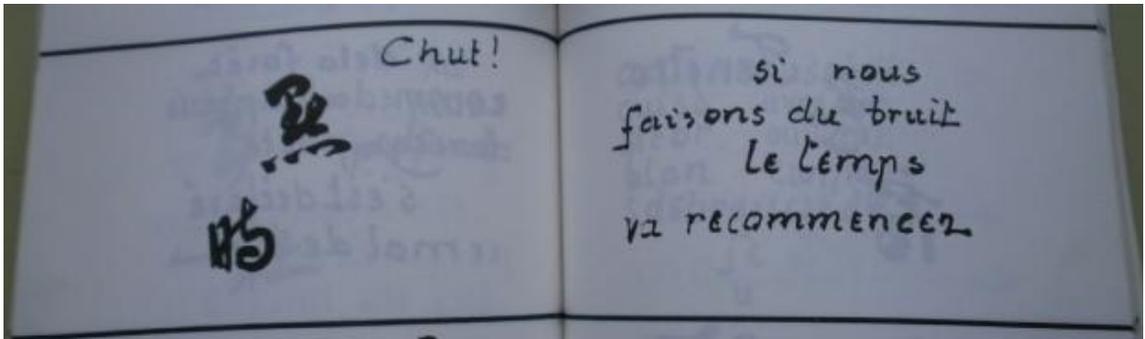
Pour la première étape, nous comparerons deux poèmes dans lesquels l'écriture dans le blanc fait le bruit, mais ce bruit est un son instantané qui fait naître le *sens* ; « En effet, ce que le poète envisage à travers chaque haïku français, c'est

⁶¹ *Ibid.*, ph. 77.

précisément la fixation du moment, tout comme une photographie qui sait éterniser l'instant fugitif. »⁶² :

Chut !

*si nous
faisons du bruit
Le temps
va recommencer*⁶³

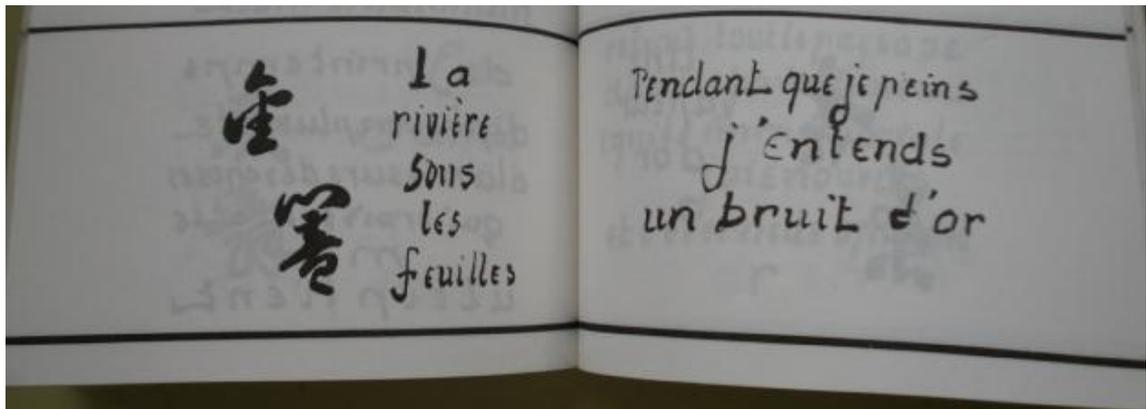


Voici encore un autre poème dans *Cent Phrases* :

La *pendant que je peins*
rivière *j'entends*
Sous *un bruit d'or*
les
Feuilles

⁶² HUANG, Bei, *Segalen et Claudel, Dialogue à travers la peinture extrême-orientale*, op. cit., p. 349.

⁶³ (ph. 111 ; à gauche en kanji, *Shôshi* : petit poème).



À propos du deuxième poème (ph. 144 ; à gauche en *kanji*, *Kin* (or) et *Yami* (obscurité)), soulignons que Claudel insiste sur le moment simultanément entre le fait de peindre les caractères avec le pinceau et le fait d'entendre le son des paroles articulées en français. Or, ce son des vers, qui résonne à l'intérieur de nous-mêmes, est plutôt muet. Autrement dit, c'est un bruit exclusivement destiné à se répandre dans l'âme. Selon lui, le « bruit d'or » n'a rien à voir avec le « bruit » au sens physique, selon l'explication usuelle du dictionnaire. Paradoxalement, le « bruit » claudélien est un bruit silencieux qui n'existe que dans un papier où sont construits les vers ; ici, la métaphore du papier signifie « les feuilles » comme nous l'avons déjà vu. Dans ce contexte, même si le temps a une tendance naturelle à ne pas cesser de s'écouler dans le réel, dans ces poèmes sur l'éventail, la métaphore de « la rivière » n'est pas passagère et irréversible, comme le serait l'eau au sens physique. Considérons donc qu'alors que le sens physique et le sens métaphysique ne sont pas toujours similaires, dans la métaphore de l'eau du poème *Cent Phrases*, chaque caractère a son propre sens. Comment comprendre le fait que l'eau suggère les caractères spirituels dans l'écriture ? Nous traiterons cette question dans l'étape suivante.

Avant toute chose, nous remarquons que Claudel nous a fait comprendre que le poète entend « le bruit d'or » quand il peint la rivière. Mais pour quelle raison décrit-il l'objet peint comme la « rivière » ? Afin de comprendre son but poétique, regardons ce poème de façon différente. Grâce à la spatialisation « libre » sur le

papier en tant que « disposition typographique »,⁶⁴ les lecteurs ont la possibilité de lire dans un ordre différent, et ce en changeant la ligne horizontale selon une disposition hasardeuse. Par exemple, il y a plusieurs phrases possibles :

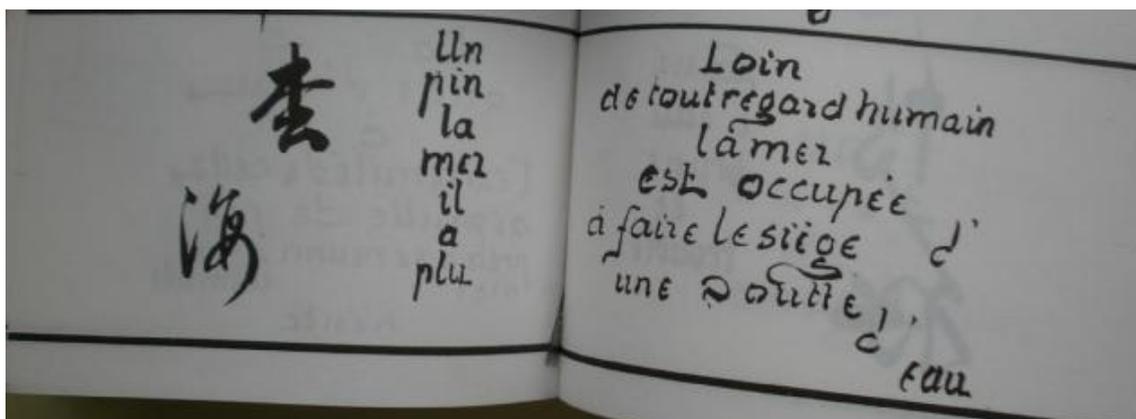
- « La rivière, pendant que je peins, j’entends un bruit d’or sous les feuilles »
- « La rivière, pendant que je peins sous les feuilles, j’entends un bruit d’or »
- « La rivière sous les feuilles, pendant que je peins, j’entends un bruit d’or »
- « Pendant que je peins la rivière sous les feuilles, j’entends un bruit d’or »
- « Pendant que je peins la rivière, j’entends un bruit d’or sous les feuilles. »
- « Pendant que je peins, j’entends la rivière sous les feuilles, un bruit d’or »
- « Pendant que je peins, j’entends la rivière, un bruit d’or sous les feuilles »

Ainsi, les intervalles entre les caractères dans la mise en page nous imposent de multiples lignes horizontales. Ce phénomène nous guide pour comprendre l’inspiration de l’auteur de *Cent Phrases*, qui tente de faire en sorte que les Mots puissent se dérouler comme la rivière qui tourne de façon variable et flexible. Autrement dit, le « corps » des caractères influencé par le Japon chez Claudel peut se représenter librement sans contraintes des lignes horizontales. En outre, visuellement, le poète écrit les caractères alphabétiques en imitant les idéogrammes extrême-orientaux tracés par le pinceau. Cet usage de l’écriture nous permet d’avoir une impression particulière : les idéogrammes se dessinent comme l’eau noire coule sur un papier blanc. Citons ici un poème de *Cent Phrases* qui introduit bien cette perspective de l’eau chez Claudel :

<i>Un</i>	<i>loin</i>
<i>pin</i>	<i>de tout regard humain</i>
<i>la</i>	<i>la mer</i>
<i>mer</i>	<i>est occupée</i>

⁶⁴ HUANG, Bei, *Segalen et Claudel, Dialogue à travers la peinture extrême-orientale*, op. cit., p. 345.

Il à faire le siège d'
 a une goutte
 plu d'
 plu eau

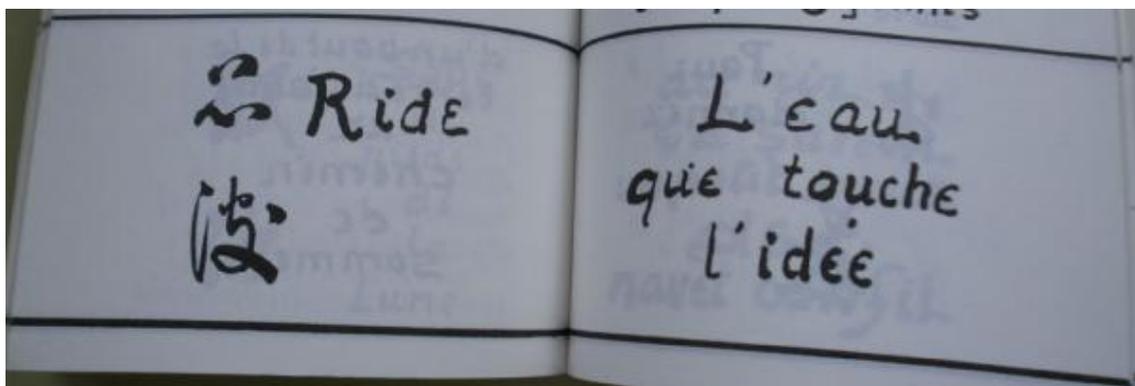


Ce poème (ph. 156 ; à gauche en *kanji*, *Matsu* (pin) et *Umi* (mer)) nous rappelle les « calligrammes » d'Apollinaire. En outre, d'après ce poète, la trace de l'encre révèle la « Joie du jus noir » (ph. 142) ; Claudel exprime l'image de la pluie avec les « idéogrammes occidentaux ». Avec les lettres romaines, il essaie de peindre la forme de la pluie, d'abord à travers la verticalité des caractères dans la colonne gauche, et ensuite par la forme tracée grâce au pinceau dans son propre geste, ce qui lui permet d'écarter les deux « d' » des mots précédents, formant ainsi l'image de gouttes d'eau. Troisièmement, si on observe bien la lettre « g » dans ce poème, l'écriture typographique nous donne l'impression d'un dessin de la pluie. Le but de cette écriture particulière est non seulement de donner une « image-texte », mais aussi de créer une nouvelle forme poétique, universelle, et ce en coagulant le *signifiant* et le *signifié*, selon le « fonctionnement » des caractères chinois. Pour comprendre le sens de la vie donnée par Dieu, Claudel tourne son regard « au loin » jusqu'à la Chine, pays auquel il s'intéresse surtout pour son langage, qui est totalement différent du langage occidental. Rappelons le mythe de Babel. À cause de l'orgueil des Hommes, qui ont voulu construire une tour

pouvant atteindre les cieux (la tour de Babel), Dieu les punit : ils parlent à présent des langues différentes durant leur vie terrestre. Claudel est un homme croyant qui ne divise pas sa vocation entre Religion et Littérature : il aimerait « *fixer* le regard sur les images-signes, les goûter et les contempler, afin de mieux déchiffrer le monde réel. »⁶⁵

Ainsi, considérant l'importance de l'eau dans cet ouvrage, nous posons l'hypothèse selon laquelle l'eau est une ressource passagère. Claudel a en effet pour grande ambition de fixer ce qui est passager et de capturer le mouvement dynamique en un endroit absolu, et ce afin de parfaire la cristallisation de tous les changements. Selon le poème suivant (ph. 126 ; à gauche en *kanji*, *Omoi* (idée), *Nami* (ride)), le poète plie et replie les éventails :

Ride *l'eau*
 que touche
 l'idée

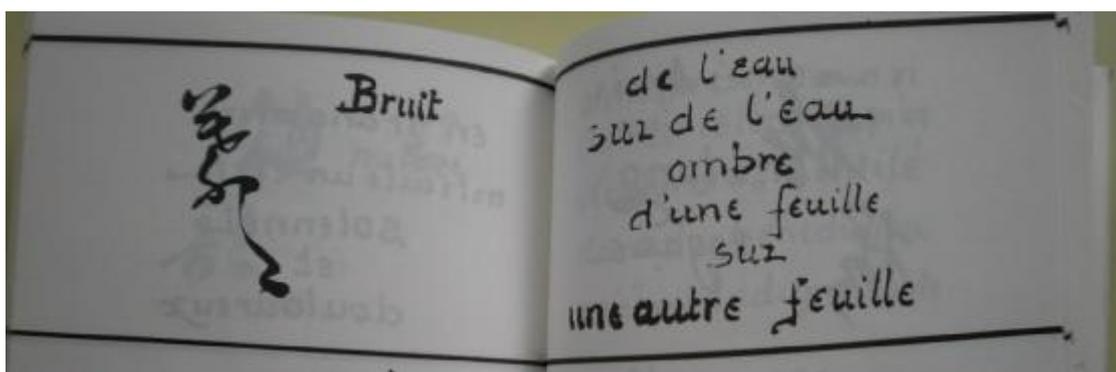


Remarquons par ailleurs que le fonctionnement est identique si l'on pense au rôle des lectures ; nous sommes obligés de tourner les pages pour voir et écouter les « peintures lettrées » claudéliennes sur les feuilles d'un éventail :

Bruit *de l'eau*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 429.

*sur de l'eau
Ombre
d'une feuille
sur
une autre feuille⁶⁶*



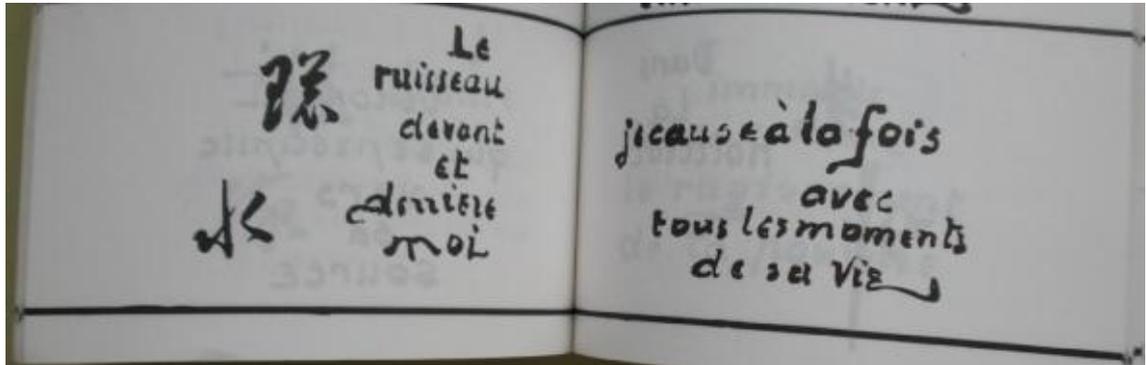
En effet, l'image de l'eau dans les pages blanches est comme une encre tracée par le pinceau. Considérons ici le poème « Encre/Sève de l'esprit et sang de la pensée » (ph. 115 ; à gauche en *kanji*, *Chi* (sang) et *Kuro* (noir)). Pour son auteur, ce poème est la manifestation de ce que l'écriture calligraphiée avec le pinceau et l'encre crée, à savoir la nouvelle forme de l'art poétique ; l'eau surtout est une métaphore qui se spatialise dans l'espace textuel en tant que « corps » des caractères. La goutte d'eau mise sur un papier blanc par l'écriture des idéogrammes occidentaux nous permet de fixer le moment et de trouver un instant figé dans notre âme :

*Le
ruisseau
devant
et
je cause à la fois
avec*

⁶⁶ (ph. 148 ; à gauche en *kanji*, *Ha* (feuille) et *Ha* (feuille)).

derrière
moi

tous les moments
de sa vie⁶⁷



À propos de la recherche de l'espace intemporel de Claudel, posons-nous la question de savoir s'il réalise que la coexistence entre l'image et le texte, étant un idéogramme monosyllabique dans l'écriture chinoise, sera idéale pour comprendre le *sens* universel de Dieu. Suite à sa recherche dans les mots chinois, la juxtaposition des idéogrammes pourra faire naître une véritable valeur quant à la connaissance du *sens* de la vie. La « co-naissance » est un mot qui désigne la nouvelle création des hommes dans la suite de la Création de Dieu. C'est un acte qui peut fonctionner à la fois en tant que vocation - Claudel veut trouver l'invisible dans un signe visible -, mais également en tant qu'éternité dans une matière passagère, telle que l'eau. Selon Claudel, l'eau est devenue comme une essence permanente, au contraire de la réalité qui se passe devant nos yeux. La philosophie grecque raconte bien la tendance transitoire de l'eau : il est impossible de tremper deux fois notre jambe dans la même rivière. Ainsi, l'eau est un signe passager si l'on imagine son image visuelle ; mais le caractère chinois qui désigne l'eau contient une forme très proche du caractère chinois qui désigne l'éternité. C'est

⁶⁷ (ph. 96 ; à gauche en *kanji Kan* (circuler, tourner), *Mizu* (eau)).

pourquoi Claudel a l'ambition de « transforme(r) un paysage instantané en un texte éternel ». ⁶⁸ Dans ce cas, pour perfectionner son écriture calligraphiée,

Du réel à l'œuvre, les choses passagères deviennent des « mots » permanents et le paysage, soustrait au temps qui passe, se transforme sur le papier en un hiéroglyphe énigmatique qui invite à déchiffrer. ⁶⁹

Avant de clôturer ce chapitre, il nous faut présenter les deux idéogrammes chinois qui signifient l'eau (水) et l'éternité (永), et ce après lecture de son œuvre en prose, « La philosophie du livre » dans *Positions et Propositions* qui a déjà évoqué ce hasard des caractères:

Le caractère qui veut dire l'eau en chinois est un gribouillis conventionnel représentant le mouvement d'un liquide. Le pinceau du scribe ajoute un point sur le côté : cela veut dire la glace. Il met le point en haut : cela veut dire toujours, l'éternité. Ainsi ce qui était le mouvement par excellence est solidifié dans une espèce de permanence abstraite, comme la cascade que la distance nous fait paraître immobile. ⁷⁰

Etant donné que Claudel est déjà au courant de la similitude entre ces deux caractères chinois, il est fortement possible que cela lui inspire l'idée suivante : une substance passagère, l'eau, est probablement un signe du permanent et de l'éternité dans le principe des idéogrammes en Extrême-Orient. Si l'on ajoute un point inclinant au-dessus de l'idéogramme de l'eau, cette eau devient l'éternité. Ce

⁶⁸ HUANG, Bei, *Segalen et Claudel, Dialogue à travers la peinture extrême-orientale*, op. cit., p. 341.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 318.

⁷⁰ CLAUDEL, Paul, « Positions et Propositions », *Œuvre en prose*, op. cit., p. 72.

hasard est un signe, pour Claudel, qui éprouve alors une grande joie et un bonheur reconnaissant envers Dieu qui réalise la fixation du moment et du mouvement sur le papier blanc, grâce à cet espace des caractères où « [...] une seconde a trouvé cette goutte d'eau au fond de mon âme » (ph. 170 ; à gauche en kanji, *Mizu* (eau), *Rei* (âme)). C'est donc grâce à son génie qui consiste à juxtaposer les « apparences » qui ne sont pas communicatives l'une pour l'autre au monde réel, que nous pouvons avoir l'occasion de *voir* et *écouter* un nouvel aspect poétique dans *Cent Phrases*. Il s'agit d'une recherche ayant pour but de trouver le *sens* profond du Créateur. Mais surtout, quand Claudel pose une question à propos de l'éternité, supposons qu'il tente de relier le décalage entre l'eau et l'éternité ; la première est une matière liquide plutôt passagère, dynamique, et en mouvement, telle une fuite inévitable, au contraire de la seconde, que l'on pourrait envisager comme une abstraction temporelle qu'il serait difficile de définir verbalement. Ainsi, la forme idéographique en Extrême-Orient donne heureusement à Claudel un nouveau regard au poète pour découvrir le *sens* de Dieu. Sur une page blanche, il n'est pas impossible de construire le moment fixable et le mouvement instantané en se servant des idéogrammes, soit extrême-orientaux, soit occidentaux. Enfin, ce poète ouvre les yeux pour regarder les « apparences » passagères en tant que signes divins permettant de capturer l'éternité. On peut également saisir le « corps » de l'eau grâce au cadre qui la contient, à tel point que le contenant et le contenu ne sont pas dissociables. Dès lors, de la même manière, on ne peut pas penser le « corps » des caractères dans *Cent phrases pour éventails* sans une récurrence d'éléments graphiques ou thématiques japonais.

Chapitre 3. La calligraphie chinoise ou remplacer ses traits par l'effacement de soi dans *Idéogrammes en Chine* chez Michaux

Les principaux textes michaudiens qui ont été conçus comme références des idéogrammes chinois sont *Dessins de « Face aux verrous »* paru en 1967, *Par la voie des rythmes* (1972), *Saisir* (1979), ou encore *Par des traits* (1984) et *Idéogrammes en Chine* publié en 1975. Avant toutes ces publications qui explorent l'écriture, nous nous rendons compte qu'il a déjà publié son premier livre calligraphié, *Mouvements*, en 1951. Cette étude interrogera en particulier les rapports entre les aspects de la calligraphie chinoise et ses influences dans l'écriture michaudienne amenant l'inspiration poétique originale. À la recherche de véritables « signes », Michaux part en voyage pour atteindre l'origine de la langue. Alors, le débarquement en Asie renforce son interrogation sur la question de la langue universelle :

L'idéogramme [...] à mi-chemin entre l'idée et la forme, [...] représente bien, pour Michaux, une première rupture avec notre écriture habituelle et son abstraction et déjà un effort pour revenir à la source la plus directe de l'expression, l'invention de SIGNES. Je veux y reconnaître aussi le souci primordial d'Henri Michaux : se servir d'un langage qui lui est propre.⁷¹

Il est également intéressant de remarquer que l'idéogramme chinois attire Michaux vers un genre visuel, une nouvelle forme typographique, et aussi, au niveau phonétique, vers un rythme et un silence en tant qu'absence. Ce poète a osé une expérience radicale : il a tenté d'écrire après avoir ingéré une ampoule de

⁷¹ BERTELÉ, René, « Notes pour un itinéraire de l'œuvre plastique d'Henri Michaux », Paris, *L'Herne*, Raymond Bellour, p. 350.

mescaline. C'est avec ce genre d'audace que Michaux recherche l'expression verbale la plus fidèle, dit-il ; voici donc sa situation dans l'obscurité dans *Misérable miracle* :

Dans un grand malaise, dans l'angoisse, dans une intérieure solennité. – Le monde se retirant à quelque distance, à une distance grandissante. – Chaque mot devenant dense, trop dense pour être désormais prononcé, mot plein en lui-même, mot dans un nid, tandis que le bruit du feu de bois dans la cheminée devient la seule présence, devient importante, préoccupante et étrangères ses mouvements... Dans l'attente, dans une attente qui devient chaque minute plus chargée, plus écouteuse, plus indicible, plus douloureuse à porter...⁷²

À l'époque, le poète sent irrésistiblement qu'il manque une nouvelle forme poétique ; l'idéogramme chinois est donc un outil remarquablement efficace pour la concevoir à la limite de l'excès. On dirait bien que Michaux est un poète qui dépasse la normalité conventionnelle du genre littéraire et la compréhension des signes symboliques. Voici comment André Spire explique ce comportement chez les poètes dans *Plaisir poétique et plaisir musculaire* :

A toutes les grandes époques littéraires, les poètes doués [...] se sont trouvés aux prises avec toutes sortes de difficultés qui défiaient « notre raison ou... notre puissance d'expression ». Et ces difficultés, qui n'étaient pas toutes d'ordre logique ou psychologique : vocabulaire, syntaxe, mais d'ordre physique ou physiologique : sonorité des phonèmes, des syllabes, des mots,

⁷² MICHAUX, Henri, « Avec la mescaline » dans *Misérable miracle*, Textes épars (1951-1954), *Œuvres complètes II*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 622.

questions d'orthographe ou de typographie, c'est-à-dire de notation ou de représentation de ces sonorités.⁷³

Penchons-nous à présent sur quelques aspects de la calligraphie chinoise avant de nous plonger dans l'œuvre michaudienne. En effet, en empruntant la synthèse écrite par Claude Mediavilla sur la calligraphie chinoise, j'ai l'intention de présenter quelques termes primordiaux, très importants pour capter le regard de l'écrivain devant les textes qui désignent d'emblée un espace vide et plein.

En fin de compte, il nous paraît à cet égard nécessaire de réfléchir sur les termes suivants : activité intérieure, beauté, concentration, énergie, intention, sacré, vide, souffle.

D'abord, pour la clef de voûte relevant de la calligraphie chinoise, nous allons nous appuyer sur l'activité intérieure dont émanent l'énergie et le souffle. Le « corps » à la fois actif et physique dessinant la calligraphie est capable de se renforcer, à tel point que la page contient « un vide lacéré [...] de multiples vies indéfinies. ».⁷⁴ Dès lors que Michaux est fasciné par cette langue étrangère, il ne cesse de tracer et d'écrire durant toute sa vie jusqu'à sa mort en 1984. Il n'est pas faux de dire qu'il est à la fois écrivain et peintre, dans la mesure où il réfléchit beaucoup à l'interpénétration entre l'art verbal et la dimension plastique. Évidemment, vivre en osmose à tout niveau d'art est son ambitieux objectif pour réaliser son style poétique : « La fascination devant la langue la plus étrangère est parente encore du premier éblouissement devant le poème : offert et chiffré lui aussi »⁷⁵, explique G.Macé.

De même, nous pouvons ajouter quelques aperçus de Michaux :

Toute langue est univers parallèle.

⁷³ SPIRE, André, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, Corti, 1949, p. 18-19. La courte citation est d' « Edgar Poe, cité par Baudelaire », (note d'André Spire).

⁷⁴ MICHAUX, Henri, *Idéogrammes en Chine, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Éditions Gallimard, 2004, p. 819.

⁷⁵ MACÉ, Gérard, *Un détour par l'Orient*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 46.

Aucune avec plus de beauté que la chinoise.

La calligraphie l'exalte. Elle parfait la poésie ; elle est l'expression qui rend le poème valable, qui avalise le poète.⁷⁶

On peut également constater que la calligraphie démontre le travail intensif du « corps » de l'artiste. Du coup, le sujet de cette activité n'est plus auxiliaire devant l'œuvre d'art. Le rôle de l'artiste est bel et bien capital. « Lorsque la main de l'artiste évolue librement à l'image de l'écriture automatique, c'est le corps actif tout entier qui est à l'œuvre et s'exprime. »⁷⁷

Au fur et à mesure que l'on fait une réflexion sur l'activité intérieure, on se demande à quel sens le mot « intérieur » convient sans ambiguïté. Pourtant, la définition d'« intérieur » s'apparente bien avec la notion de « dedans ». Avant tout, en regardant et en lisant la calligraphie, les gens sentent l'énergie du « corps » qui la dessine en se projetant avec spontanéité. D'une part, les traces de l'encre noire agissent avec la cristallisation du mouvement corporel et d'autre part, l'absence entre les traces désigne d'emblée le souffle et le silence du « corps » en suspens :

Semblablement le calligraphe doit d'abord se recueillir, se charger d'énergie pour s'en délivrer ensuite, s'en décharger.

D'un coup⁷⁸

Nous pouvons deviner que le corps de l'artiste fonctionne comme une porte facile à pénétrer, qui peut être ouverte et fermée d'un seul trait (« d'un coup »), c'est-à-dire qu'il recueille et charge l'énergie pour produire la calligraphie au

⁷⁶ MICHAUX, Henri, *Idéogrammes en Chine, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Éditions Gallimard, 2004, p.843.

⁷⁷ MEDIAVILLA, Claude, *L'ABCdaire de la calligraphie chinoise*, Paris, Flammarion, 2002, p. 39.

⁷⁸ MICHAUX, Henri, *Idéogrammes en Chine*, op. cit., p. 837

niveau de son corps « extérieur » ; mais cette procédure relève au fond du déchargement et de la délivrance dans un corps « intérieur ».

Par ailleurs, la notion des arts du « souffle » (*qijong*) est nécessaire pour expliquer la calligraphie chinoise, car ces arts sont omniprésents dans l'art chinois. Le souffle de l'artiste « cultive le mouvement intérieur dans un corps immobile. »⁷⁹ Il s'agit non seulement de la respiration par un organe physique, mais ce souffle « intervient également au niveau des émotions, de la vie morale et intellectuelle, et permet par conséquent d'unifier l'activité intérieure du calligraphe. »⁸⁰ C'est pourquoi la calligraphie est plutôt réalisée par les mouvements du « corps », fils conducteurs effectivement « intérieurs ». En général, les Chinois croient que le corps humain est un *micro cosmos* de l'Univers : notre corps concentrerait l'ensemble d'énergies qu'il lui faut pour vivre en harmonie avec la nature.

Il en va de même pour l'artiste afin de créer une œuvre d'art. Comme le souligne le poète chinois Su Zhe de l'époque Song (1039-1112) : « Après y avoir réfléchi profondément, j'en suis arrivé à la conclusion que toute forme, en art et en littérature, est produite par notre énergie (*qi*). Toute création procède du corps actif de l'artiste. »⁸¹ L'énergie désigne une force qui émane de toute sa personne ; cet aspect moteur donne une aura à l'artiste pour son propre style d'écriture.

Ce faisant, est-ce que nous supposons avec aisance que Michaux se passionne pour la calligraphie afin de retrouver son énergie perdue ou cachée ? Est-ce qu'il a envie de s'éloigner de son vécu en Europe, qui est placé sous le signe du malheur et de la nausée angoissante ?

Pour répondre à ces questions, il est légitime de revenir au passé de l'écrivain avant qu'il ne découvre l'essence de l'Asie. Il s'agit également de comprendre comment il a vécu depuis son enfance jusqu'à la découverte de l'Asie. Dans l'hypothèse de l'angoisse de l'être-au-monde, de la nostalgie de l'imaginaire et de

⁷⁹ MEDIAVILLA, Claude, *L'ABCdaire de la calligraphie chinoise*, op. cit., p.100.

⁸⁰ *Ibid.*, p.100.

⁸¹ *Ibid.*, p.61.

l'ailleurs, Michaux peut être influencé par son enfance plus ou moins solitaire et rebelle. Quelquefois, nous connaissons mieux un écrivain quand nous le regardons dans une optique psychanalytique pour comprendre son état personnel. Néanmoins, nous allons faire attention à ne pas dépasser la limite pertinente entre l'analyse littéraire des textes et la psychanalyse de l'auteur en tant que « patient ».

D'abord, par rapport aux données autobiographiques de l'auteur, il faut avouer que l'on ne peut pas découvrir aisément son œuvre en superposant son enfance réelle et son œuvre autobiographique. Par contre, il parle de lui-même de façon très brève et franche dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, où il met l'accent sur son refus de vie normale et sa révolte jamais assouvie, en indiquant les années et les endroits précis :

À peine, à l'âge d'un an :

1900 Indifférence.

à 1906, Inappétence.

Bruxelles. Résistance.

Inintéressé.

Il boude la vie, les jeux, les divertissements

Et la variation.

Le manger lui répugne.

Les odeurs, les contacts.

Sa moelle ne fait pas de sang.

Son sang n'est pas fou d'oxygène.⁸²

⁸² MICHAUX, Henri, *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p.CXXIX.

D'après sa confession plus ou moins excentrique (il emploie la troisième personne au lieu de dire « je ») pour raconter son enfance, il apparaît que « sa négation première des besoins vitaux et des fonctions naturelles »⁸³ peuvent provoquer son intention précoce de ne pas vivre comme l'autre et de ne pas penser la réalité telle qu'elle est sans mise à distance de la chose essentielle. Il y a un refus de son corps organique : « Ce que je fais alors, ce sont des exercices de relation entre moi et mon corps »⁸⁴. Comme Michaux avoue s'être « « bâti sur une colonne absente » (*Equador*, p. 95), il est incontestablement important de réfléchir sur le fil conducteur du corps à l'écriture.

Et puis, à partir de l'âge de 15 ans, il met en question l'intérêt d'écrire :

1914

à 1918

Bruxelles.

Mais il se débarrasse de la tentation d'écrire qui pourrait le détourner de l'essentiel. Quel essentiel ? Le secret qu'il a depuis sa première enfance soupçonné d'exister quelque part et dont visiblement ceux de son entourage ne sont pas au courant. Lectures en tout sens. Lectures de recherche pour découvrir les siens, épars dans le monde, ses vrais parents, pas tout à fait parents non plus cependant, pour découvrir ceux qui peut-être « savent ».⁸⁵

En ce sens, Michaux enfant compte abandonner le désir d'assimilation de toutes sortes afin de savoir l'essentiel. À la recherche de cet essentiel, « il voyage *contre*.

⁸³ BRUN, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, coll. « Les empêcheurs de penser en rond » dirigé par Philippe Pignarre, Paris, PUF, 1999, p. 62.

⁸⁴ MICHAUX, Henri, *Face à ce qui se dérobe*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 85.

⁸⁵ MICHAUX, Henri, *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence, Œuvres complètes*, t. I, Paris, Éditions Gallimard, 1998, p.CXXXI.

Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges. »⁸⁶

Cependant, sa faiblesse du corps (déficiência cardiaque), sa vie dès son enfance, est un combat douloureux pour avancer au-delà de son désir indicible. Michaux ne cesse de souligner la rupture entre son point faible au niveau de son corps physique et la gigantesque énergie qui se trouve à l'intérieur de son écriture. En ce sens, l'écriture et la peinture, y compris la calligraphie chinoise, pourraient représenter pour lui un terrain de guerre intérieure. De plus, il se désigne comme un « homme-bombe » :

Non, je n'ai pas d'usine, pas d'outils. Je suis un des rares hommes-bombes. [...] Mais il est temps de me taire. J'en ai trop dit.

À écrire on s'expose décidément à l'excès.

Un mot de plus, je culbutais dans la vérité.

D'ailleurs je ne tue plus. Tout lasse. Encore une époque de ma vie de finie. Maintenant, je vais peindre, c'est beau les couleurs, quand ça sort du tube, et parfois encore quelque temps après. C'est comme du sang.⁸⁷

Face à la narration rétrospective, quelques données autobiographiques relatives à l'enfance nous permettent de saisir sa peur du corps qui relève d'un état intrinsèque :

En ce temps-là, la peur que je ne connaissais plus de dix ans, la peur à nouveau me commanda. D'un mal sourd d'abord, mais qui,

⁸⁶ *Ibid.*, p.CXXXIII.

⁸⁷ MICHAUX, Henri, « Homme-Bombe » dans *Liberté d'action, Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 171.

quand il vient enfin, vient comme l'éclair, comme le souffle qui désagrège les édifices, la peur m'occupa.

Ainsi je circulais en angoisse dans mon corps affolé, excitant des chocs, des arrêts, des plaintes. J'éveillai les reins, et ils eurent mal. Je réveillai le colon, il pinça ; le cœur, il dégaina.⁸⁸

Et malgré cette difficulté physique et par la suite son épuisement mental, la littérature chez Michaux a pour but d'affronter l'obstacle quel qu'il soit ; il s'agit de se débarrasser de son corps qui n'est qu'un gros « poids ». Pour atteindre l'état de liberté (avec une âme délivrée), l'auteur tourne son regard vers la calligraphie en Extrême-Orient qui lui donne une « aile » pour qu'il s'envole dans un monde idéal.

À partir des thèmes de la calligraphie, on va examiner son regard esthétique, la réflexion sur la notion de « beau » dans l'œuvre michaudienne, plus précisément dans *Idéogrammes en Chine*, qui nous amènera à l'œuvre visuellement « exotique ».

Pour cette notion de « beau », nous nous intéressons à ce que Michaux admire esthétiquement dans un espace physique et en littérature : la page blanche et l'encre noire, ainsi que le rouge des sceaux. Par rapport à ces trois couleurs (blanc, noir et rouge), une sinologue, Yolaine Escande, ajoute dans la note d'*Idéogrammes en Chine* :

Aux yeux d'un connaisseur de la culture chinoise, deux points ressortent de la lecture d'*Idéogrammes en Chine* : d'une part, l'assimilation de la totalité des graphies chinoises à des sceaux par l'utilisation de la couleur rouge qui leur est traditionnellement réservée ; d'autre part, l'intégration des principes esthétiques chinois – à savoir la maladresse, la spontanéité, le vide, le

⁸⁸ MICHAUX, Henri, « En circulant dans mon corps » dans *Apparitions, Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 173.

« naturel », idéal artistique et philosophique en Chine – au dialogue établi entre texte et images.⁸⁹

Ainsi, cette sinologue distingue le double regard de Michaux. D'abord, l'auteur envisage le lecteur qui ne lit pas le chinois, qui ne connaît pas la culture chinoise ; dans ce cas-là, les traits calligraphiés, mystérieux et énigmatiques, lui donnent un sentiment « à la fois innocent, troublé, perdu »⁹⁰. Néanmoins, Michaux se place parallèlement sur le plan de celui qui connaît la règle de cette langue, du coup un autre regard expérimenté révèle au lecteur son regard « initié, connaisseur, admiratif. »⁹¹ Par conséquent, il y a plusieurs possibilités de réception et d'impression selon le lecteur de cette œuvre. Surtout, le premier regard fait naître de l'exotisme dans un espace littéraire. Ce regard, qui n'est pas le sien, attire le lecteur au sens où les repères plutôt objectifs ne l'aident pas vraiment pour saisir le sens devant cet espace exotique. De plus, ce regard fait rêver à travers le monde réel lointain.

L'incompréhensible provoque une curiosité tellement forte que l'on veut trouver le sens de l'invisible avec le visible. Michaux nomme cela le « lointain intérieur ».⁹²

Le lieu d'un voyage exotique qui a renoncé à la réalité pour se faire exploration de l'intériorité de l'écrivain. Ultimement, l'image du périple exotique est une métaphore de la quête poétique.⁹³

De ce fait, Michaux tente de trouver son intériorité avec les matériaux exotiques, plus précisément avec la calligraphie chinoise. Il écrit à propos du chinois :

⁸⁹ MICHAUX, Henri, Notice d'*Idéogrammes en Chine*, *Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p.1658-1659.

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² MOURA, Jean-Marc, *Lire l'Exotisme*, Paris, Dunod, 1992, « Stéphane Mallarmé », p.133-169.

⁹³ *Ibidem.*

Plus que tout, sa langue dont les caractères au graphisme astucieux m'enchangent, me font signe, que je ne peux retenir longtemps par-devers moi, ignorance humiliante.⁹⁴

Pour revenir à la notion de « beau », selon les Chinois la beauté ne vient pas de la perfection physique, qu'ils considèrent comme artificielle, tandis que les occidentaux préfèrent l'harmonie d'une manière extrinsèque. La notion de « beau » d'une façon intrinsèque compte plus pour les Chinois. En effet, le beau est un terme plutôt occidental. En Chine, le plaisir esthétique est moins important qu'une activité intérieure avec le souffle qui sort de l'artiste lui-même. L'idée de faire un acte précède la forme et la couleur de sa pensée. Dans la tradition chinoise de l'art, en particulier dans la calligraphie, « les caractères chinois permettent non seulement d'exprimer une pensée, mais sont à même de rendre une beauté visuelle à cette pensée. »⁹⁵ Autrement dit, la beauté vient après le concept. Donc, les « objets » avec lesquels l'artiste fait « l'acte d'écrire, tout en prenant en compte les divers paramètres de cet acte »⁹⁶ ne sont pas les éléments les plus importants dans la notion de « beau » en Chine. Pour Michaux, il est indispensable de suivre la notion de « beau » qui le fascine dans sa vie.

Michaux a sciemment préféré l'étrange, le maladroit, au beau, catégorie non opératoire dans l'art graphique chinois, cherchant ouvertement à surprendre le lecteur.⁹⁷

Dès lors, il ne faut pas oublier les deux qualités capitales dans la calligraphie pour atteindre le niveau de perfection esthétique : la concentration et l'intention.

⁹⁴ Michaux, Henri, « Façons d'endormi, façons d'éveillé », *Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p. 488.

⁹⁵ MEDIAVILLA, Claude, *L'ABCdaire de la calligraphie chinoise*, op. cit., p. 7.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁷ MICHAUX, Henri, Notice d'*Idéogrammes en Chine*, *Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p.1661.

En traçant avec son pinceau sur une feuille blanche, l'artiste a besoin de synchroniser son mouvement avec une volonté « d'une sorte d'attention flottante qui laisse les muscles libres d'organiser les ressources de l'activité intérieure. »⁹⁸ Selon les Chinois, pour obtenir la meilleure concentration, il faut écouter le souffle de l'intérieur, à la limite du silence, et il faut aussi regarder avec le cœur :

Dans cet état singulier d'extase, l'artiste est en mesure d'évaluer la qualité de son silence intérieur et de sa concentration.⁹⁹

Ensuite, il y a également l'intention qui est inévitable pour achever l'œuvre calligraphiée. La spontanéité est l'élément primordial de l'intention. Sur ce point-là, nous pouvons dire que l'« on échoue lorsque le pinceau précède l'intention, on réussit lorsque l'intention mène le pinceau. »¹⁰⁰

Le moment de réaliser une œuvre fait percevoir l'activité intérieure de l'artiste. Alors, par le geste créatif, il fait naître une continuité du mouvement qui reflète sa pensée. En comparant avec notre habitude de parler, nous pouvons trouver comment s'améliore l'intention :

Comme dans le phénomène de la parole, nous ne formons pas les phrases entières dans notre tête, nous partons d'une intention, tout en découvrant la phrase au fur et à mesure du discours. Il ne s'agit donc pas d'une visualisation précise préalable, mais de l'intention de dire quelque chose, à cet instant encore informulé.¹⁰¹

Désormais, il reste la notion du « sacré ». Avant de chercher les aspects taoïstes dans *Idéogrammes en Chine*, il sera légitime de faire une réflexion sur la

⁹⁸ MEDIAVILLA, Claude, *L'ABCdaire de la calligraphie chinoise*, op. cit., p. 52.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰¹ *Ibidem*.

comparaison entre les religions chrétienne et chinoise, si on peut se permettre de conditionner la pensée taoïste comme une idée du sacré :

Si, dans la religion chrétienne, l'homme fait son salut par l'amour du prochain et par le recours à un Dieu d'amour, dans le domaine chinois, il n'y a nul recours à un dieu et nulle incomplétude de l'homme face à la divinité. Pour les Chinois, le sacré ne prend pas sa source dans la fusion de deux entités opposées, mais dans l'harmonisation des énergies complémentaires qui peuplent l'univers et, notamment, dans le corps propre de l'homme. C'est pour cette raison que les Chinois accordent tant d'importance aux potentialités créatrices du corps propre qui sont ressenties comme un appel transcendantal.¹⁰²

Ainsi, les Chinois considèrent que leur propre corps humain est un *micro cosmos* alors que l'Univers est un *macro cosmos*. Dans la mesure où le corps a la possibilité de répondre à l'appel transcendantal, le taoïsme voit l'art de la calligraphie comme un outil pour « parvenir à la voie sacrée de la sagesse, car, pour les Orientaux, cet art constitue une activité qui touche au sacré ».¹⁰³ Selon les Chinois, le terme « tao » signifie une « voie », un « chemin ». Le grand précurseur du taoïsme, Lao-Tseu (VI^{ème} siècle av. J.-C.) fait son apparition dans *Un Barbare en Asie* quand Michaux parle de sa doctrine. Pour résumer, l'auteur suggère que l'effacement de soi est capital pour vivre avec un esprit taoïste sans s'arrêter sur l'absurdité des paroles :

Le *Tao* qui s'exprime en mots n'est pas le véritable *Tao*.

Combien petit : Combien grand : Combien insondable...¹⁰⁴

¹⁰² *Ibid.*, p. 88.

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ MICHAUX, Henri, *Un barbare en Asie*, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Éditions Gallimard, 1967, « Un barbare en Chine », p.185.

Il y a encore une autre anecdote de Lao-Tseu dans son récit de voyage en Chine :

- Comment l'eau des fleuves fait-elle pour régner sur les torrents des hautes montagnes et les rivières ?

- Parce qu'elle sait se tenir plus bas.

Travaillez par l'inaction.

À l'inaction tout est possible... »

Annihiler son être et son action, et l'univers vient à vous.

Ses disciples taoïstes cultivèrent plus le côté magique que le côté moral.

Un homme ainsi effacé n'est plus heurté ni par substances ni par phénomènes.

Un chasseur, pour effrayer le gibier, mit le feu à une forêt. Tout à coup, il vit un homme qui sortait d'un roc. Cet homme ensuite traversa le feu posément.

Le chasseur lui courut après.

- Eh, dites donc. Comment faites-vous pour passer à travers le roc ?

- Le roc ? Qu'est-ce que vous entendez par là ?

- Et on vous a vu passer aussi à travers le feu.

- Le feu ? Que voulez-vous dire par le feu?¹⁰⁵

Donc, la compréhension du Tao entend bel et bien à la fois l'effacement du corps et la souplesse de l'être pour dépasser l'entrave humaine et ensuite les faire s'harmoniser. D'une part, cette philosophie chinoise nous fait lâcher prise avec la réalité en rêvant d'un état assez spirituel (l'extase), mais d'autre part, elle nous

¹⁰⁵ MICHAUX, Henri, *Un barbare en Asie*, op. cit., p.185-186.

fait découvrir notre propre énergie du corps pour réaliser la calligraphie. De plus, cette énergie dans un domaine artistique « permet progressivement de ne plus intervenir dans les tensions inhérentes aux choses du monde. »¹⁰⁶ C'est pourquoi la calligraphie est un acte plutôt sacré, comme une expérience transcendante. Il s'agit plutôt de la quête d'un monde de repos, qui se fait en concentrant son écriture sur les images de la nature qui l'entourent. Dans *Idéogrammes en Chine*, voyons ce que Michaux en pense :

Chine, pays où l'on méditait sur les traces d'un calligraphe,
comme en un autre pays
on méditera sur un mantra, sur la substance, le principe, ou sur
l'Essence.

Calligraphie auprès de laquelle, plus simplement, on se tient
comme auprès d'un arbre, d'une roche, une source.¹⁰⁷

D'après F. Cheng, « comme l'écrit le calligraphe, le papier est une reproduction de l'espace vital et l'artiste se meut dans la page comme dans l'univers. »¹⁰⁸ Le blanc du papier est une sorte de « langage » en Chine, le blanc du vide nous révèle quelque chose avec cette forme *existante*. La composition des idéogrammes n'est pas possible sans marge blanche puisque cet espace vide peut prendre une signification. Ce blanc fait une pause et une respiration qui nous met à l'aise. La notion du vide chez les taoïstes n'est pas très loin de la qualité du blanc où l'on fait une calligraphie. En fait, ce blanc du vide et du papier fonctionne comme une réserve d'énergie et il permet de compléter la coexistence du *yin* et du *yang*. Le noir de l'encre et le blanc du papier fabriquent une force, qui est l'harmonie des contrastes :

¹⁰⁶ MEDIAVILLA, Claude, *L'ABCdaire de la calligraphie chinoise*, op. cit., p. 101.

¹⁰⁷ MICHAUX, Henri, *Idéogrammes en Chine, Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p.851.

¹⁰⁸ ELFAKIR, Véronique, « Une poésie d'indicible : l'idéogramme chez V. Segalen et Michaux », Nice, article de Loxias (Revue de littérature en ligne de l'Université de Nice), 14, mise en ligne le 08 août 2006, p. 7.

URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1192>

Les forces cosmiques du yin et du yang représentent pour les Chinois un archétype de toute situation au sein du cosmos, que ce soit dans le domaine de la politique, des arts ou de l'astronomie. Un tel mouvement de pensée a été assimilé et érigé en doctrine par les philosophes.¹⁰⁹

Sur ce point, le vide et le plein sont un ensemble afin de prendre forme d'une manière complète. Tout au long de cette œuvre, Michaux fait un éloge de la calligraphie chinoise ; son double regard croise avec réussite le registre visuel et le message des idéogrammes chinois. *Idéogrammes en Chine* est non seulement un recueil de poèmes et de commentaires d'après les idéogrammes et la religion de la Chine, mais aussi une œuvre philosophique sur l'identité entre l'homme et l'œuvre, et l'harmonie entre le vide et le plein. Sur ce point, la calligraphie est une langue parfaitement satisfaisante pour Michaux pour « ne plus imiter la nature. La signifier. Par des traits, des élans. Ascèse de l'immédiat, de l'éclair.»¹¹⁰

¹⁰⁹ MEDIAVILLA, Claude, *L'ABCdaire de la calligraphie chinoise*, op. cit., p.114.

¹¹⁰ MICHAUX, *Idéogrammes en Chine, Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p.841.

II- La peinture (art de l'espace) vs la littérature (art du temps)

Chapitre 1. « Boniment » de voir l'instant par l'écriture chez Segalen

De même que, dans *Stèles*, Segalen concentre son ambition de l'écriture sur la construction poétique pour représenter la forme des stèles chinoises par les mots, *Peintures* est une œuvre originale qui relève de son ardent désir de défier le régime de coexistence entre la simultanéité du lire et du voir. Il ne s'agit pas de substituer l'écriture à la peinture, car c'est impossible que l'une remplace parfaitement (elles ne partagent pas les mêmes matériaux de base). Or, la vocation des artistes en général n'a pas de frontière, ils rêvent toujours d'aller plus loin pour détourner la limite des matériaux, comme le souligne Segalen dans *Essai sur l'exotisme* :

Ici, puisqu'il s'agit de littérature, les toiles sont absentes, et les mots tout seuls doivent, non seulement, *faire image*, mais *faire l'image*.¹¹¹

Dans *L'art poétique* d'Horace, on peut aussi trouver un aphorisme très connu concernant le rapport entre le texte et la peinture : pour être capable d'écrire une véritable poésie, ce philosophe constate qu'« une poésie sera comme une peinture » (« ut pictura poesis erit » en texte originel dans le vers 361). Ainsi, je me pencherai sur l'écriture segalénienne dans *Peintures* en tant qu'élaboration du texte littéraire à partir des schèmes visuelles qu'induisent la présence simultanée du lire et du voir. Ensuite, essayer de répondre à cette problématique nous

¹¹¹ SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du Divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 64.

conduira ultérieurement à faire une réflexion sur le temps, notamment l'instant dans *Peintures*. Segalen devient volontairement le *bonimenteur* qui fait *voir* l'instant aux spectateurs-lecteurs dans *Peintures*. Dans ces poèmes en prose, en imitant l'action de peindre, il y a une transformation du « corps désirant » (conception freudienne) entre l'auteur et ses lecteurs : cela passe du corps singulier (l'expéditeur envoyant des images personnelles) aux corps pluriels (les destinataires anonymes recevant des images proprement fictives). Cependant, il n'est pas certain que le message de l'auteur puisse arriver correctement aux lecteurs comme l'auteur l'imagine. Si on reprend les travaux de Freud pour considérer l'auteur comme le « sujet désirant », il reste toujours des interprétations variables de lecteurs qui sont les « objets désirants » :

La réception des textes littéraires s'inscrit dans un processus d'autant plus complexe que le sujet laissant produit son propre sens alors même que préexiste un sens de l'œuvre construit tant par le sujet écrivant que par les conditions qui ont présidé à la construction de l'inconscient du lecteur. Cela a conduit à la conception d'un lecteur co-créateur de l'œuvre.¹¹²

Dans la mesure où il y a toujours un temps décalé entre l'achèvement des textes du « sujet désirant » et la lecture des « objets désirants » :

Le spectacle n'est pas clos...Mais il est en vous-même et je ne puis vous y faire pénétrer ! [...] Si vous êtes vraiment bon spectateur, si vous savez voir, sachez que le temps glissera autour de vous sans vous atteindre.¹¹³

¹¹² GUICHARD, Jean-Paul, *L'âme déployée : Image et Imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier*, St-Etienne, Presses Universitaires de St-Etienne, 2006, p.199.

¹¹³ SEGALIN, Victor, *Peintures, Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 259.

C'est pourquoi *Peintures* de Segalen nous permet de réfléchir à la participation réciproque des « objets désirants » qui désignent les lecteurs. Dans quelle mesure ai-je l'intention de définir les lecteurs comme « objet » ? Concernant la définition qui convient bien pour ce mot « objet », il ne s'agit pas de matière concrète qui veut dire « une chose solide ayant unité et indépendance et répondant à une certaine destination »¹¹⁴, mais ce mot relève de « ce qui est donné par l'expérience, existe indépendamment de l'esprit (opposé au *sujet qui pense*) »¹¹⁵. Je pense que, dans *Peintures*, l'« objet » ultime que l'auteur vise à créer dans les textes ne se trouve pas dans les éléments des peintures chinoises, car ces peintures orientales et les ressources historiques chinoises ne sont rien que des pseudo-référents. Malgré le fait que l'on puisse évoquer quelques origines certaines qui servent pour l'allusion des peintures chinoises, les approches pertinentes à propos des « peintures intérieures »¹¹⁶ sont bel et bien imaginaires, autrement dit, fictives :

[...] le matériau chinois n'est que le support symbolique d'une vision personnelle et, comme dans toutes les autres œuvres de Segalen, cette vision se trouve marquée par le Divers et la Différence.¹¹⁷

Néanmoins, *Peintures* est d'une part un ouvrage recueillant les références des peintures chinoises et des esprits taoïstes, bouddhistes, voire confucianistes, avec une passion de l'altérité considérée comme une esthétique du Divers, mais d'autre part, son objectif de littérature dans cet ouvrage est de faire participer et de motiver les lecteurs dans un monde imaginaire, et ce à partir des mots. Dans un espace littéraire, les mots sont des armes pour conquérir le pouvoir de l'image

¹¹⁴ REY, Alain (dir.), *Le Robert Micro, dictionnaire de la langue française*, Paris, Clamann-Lévy, 1998, p. 896.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ GONTARD, Marc, *Segalen, Une esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 228-229.

¹¹⁷ *Ibidem*.

fictive. Alors, Segalen utilise les mots pour réaliser l'idée d'impossible, c'est-à-dire, décrire une peinture par le langage :

Laissez-vous donc surprendre par ceci qui n'est pas un livre, mais un dit, un appel, une évocation, un *spectacle*. Et vous conviendrez bientôt que voir, comme il en est question ici, c'est participer au geste dessinant du Peintre ; c'est *se mouvoir* dans l'espace dépeint ; c'est assumer chacun des actes peints.¹¹⁸

Dans ce contexte, comment serait-il possible qu'il soit conscient de *faire l'image* dans un monde littéraire malgré le fait qu'il ne s'agisse pas de « peinture bien montée comme un simulacre du réel »¹¹⁹ ? Moyennant quoi les lecteurs entendent la « peinture parlée »¹²⁰, de telle sorte que la participation réciproque entre le sujet (auteur) et l'objet (lecteur) est primordiale pour réaliser la « peinture vivante »¹²¹ :

Et si même on ne découvrait point d'images vraiment peintes là-dessous... tant mieux, les mots feraient image, plus librement !¹²²

Évoquant ainsi ces représentations inspirées par la Chine, Segalen décrit les peintures chinoises qu'il imagine dans la mesure où « les discours sur la peinture se destinent peut-être à reproduire la limite qui les constitue [...] »¹²³. Tandis que la peinture occidentale montre l'importance du regard du peintre qui décrit les objets en tant que représentation des images, la peinture traditionnelle chinoise a différents points de vue. Cette dernière met plus de poids sur le regard des spectateurs, à tel point qu'il y a plusieurs strates du regard dans les tableaux. Le

¹¹⁸ SEGALLEN, Victor, *Peintures*, op. cit., p. 14.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹²¹ *Ibid.*, p. 57.

¹²² *Ibid.*, p. 11.

¹²³ DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peintures*, coll. « Champs », Paris, Flammarion, 1993, p. 16.

regard convoqué par cet ouvrage segalénien est, semble-t-il, à articuler avec le regard des spectateurs ; ils sont manifestement apparus avec « vous » au sein de l'énoncé dans *Peintures*. À cet égard, l'emploi fréquent de « vous » est apparemment un révélateur, de sorte qu'il fonctionne *a priori* comme un référent de l'écriture.

En effet, l'hypothèse selon laquelle Segalen est influencé par le style des peintres en Chine n'est pas forcément négligeable, dans la mesure où cet influence est supplémentaire pour enrichir son objectif de *faire l'image* par les mots ; il n'y a pas plus d'image ravissante et efficace que celle de la vraie action peinte. Notons ici quelques informations utiles concernant la perspective et les lieux d'observation multiples dans la peinture chinoise :

Comment supprimer la distance entre le spectateur et le tableau ?

La solution réside surtout dans le principe chinois de l'observation et de la représentation qui repose sur le système dit de postes d'observation diffus, qui abolit en fait le lieu d'observation en le multipliant à l'infini. Le spectateur change sans cesse son point de vue aussi bien à l'horizontal qu'à la verticale, [...].¹²⁴

Cette idée de manifestation du rôle des lecteurs dans *Peintures* pourrait se révéler pertinente dans son rapport avec les peintures « parlées » par l'auteur. En effet, on dirait bien que la peinture est décrite comme une image de l'instant, comme si le peintre dessinait l'espace en voulant représenter la durée dans les arts picturaux. Par contre, le problème de l'écriture de *Peintures*, notamment la limite de représenter l'instant par les mots, donnerait d'emblée à l'auteur une envie de supprimer la distance entre le lecteur et les textes par les mots, comme celle de l'acte de *voir* entre le spectateur regardant et le tableau regardé. En effet, Segalen

¹²⁴ HEJZLAR, Josef, *Aquarelles chinoises – Paysage*, (traduction : Da Cha Doppia), Paris, Cercle d'art, 1994, p.35.

s'évertue beaucoup à créer une œuvre à la fois textuelle et visuelle, comme le montre Christian Doumet dans sa présentation d'une œuvre segalénienne :

Segalen, qui ne cesse, au fil de ses voyages, de tendre des liens entre l'écriture et le visible sait mieux que personne ce que signifie voir un texte.¹²⁵

En outre, V. Segalen fait un grand effort pour que sa dimension illusoire permette aux lecteurs de *voir la parade* des mots de *Peintures* :

Ceci n'est pas écrit pour être lu, mais entendu. Ceci ne peut se suffire d'être entendu, mais veut être *vu*. Ceci est une œuvre réciproque : de mon côté, une sorte de parade, une montre, un boniment... [...] Donc, une *certaine* attention, une *certaine* acceptation de vous, et, de moi, un *certain* débit, une abondance, une emphase, une éloquence sont également nécessaires.¹²⁶

Ici, encore, Segalen confirme qu'il est soi-disant un *bonimenteur* en tant qu'écrivain de *Peintures* dans la correspondance destinée à son ami Henri Manceron :

Peintures n'aura pas de nom défini déjà. [...] Si j'avais à en indiquer un, je ne pourrai trouver plus d'autre que « Boniments » ou encore « Parade aux tréteaux »[...] Ici, puisqu'il s'agit de littérature, les toiles sont absentes, et les mots tout seuls doivent non seulement faire image, mais, *faire l'image*. [...] Mais tout doit se soumettre à l'attitude fondamentale : un Bonimenteur.¹²⁷

¹²⁵ DOUMET, Christian, Présentation de *Stèles*, op. cit., p. 26.

¹²⁶ SEGALLEN, Victor, *Peintures*, op. cit., p. 12.

¹²⁷ SEGALLEN, Victor, Lettre à Henri Manceron, du 3 février 1913, Marseilles, *Cahiers du Sud*, 1961, n° 361, p. 376-377.

Ainsi, les lecteurs auxquels l'auteur exige de voir l'image dans son texte essaient de faire un écho vu qu'ils sont « susceptible(s) de répondre aux directives du Montreur d'images, d'entrer dans le jeu et de bien jouer ». ¹²⁸ Dans « les peintres parlées » ¹²⁹ de Segalen, on a donc affaire à une transposition entre le souffle de l'auteur et le regard du lecteur. Autrement dit, le souffle de l'auteur pourrait devenir un rythme des mots alors que le regard du lecteur contient le double sens : il *voit* le texte dans ses propres images mentales et en même temps il écoute les paroles de l'auteur qui ne sont rien d'autre que la musique verbale. La complexité du regard chez les lecteurs met en relief une synesthésie faisant appel à sa vision et son ouïe. Voici quelques textes de *Peintures* qui nous amènent à réfléchir sur le moment où l'on est susceptible à la fois de voir et d'écouter ce que Segalen exige dans ses textes spécifiques. Ainsi, la corrélation est établie entre la vision et l'ouïe chez les lecteurs de *Peintures* :

Ces poèmes semblent être simplement des spectacles, des parades créées pour le seul plaisir de l'oreille et des yeux. [...] L'importance pour Segalen est de révéler son paysage intérieur. Les poèmes de *Peintures* ne tracent pas des scènes prises au hasard des rencontres, ils sont nés des mêmes enquêtes de Segalen au profond de lui-même. ¹³⁰

C'est avec un esprit rimbaldien visionnaire que Segalen tente de lier la vision de la peinture à l'écoute de la parole verbale. Les mots ont pour rôle de faire l'image : la couleur et le ton apparaissent et disparaissent pendant que le regard suit le texte lors de la lecture. Dans *Peintures*, l'imagination personnelle est la dynamique la plus importante pour montrer la « peinture parlée » dans son monde

¹²⁸ BOOTHROYAL, Ninette, « Segalen et l'œuvre réciproque », Le cas de « Peintures », Paris, *Europe*, n°697, avril 1987, op. cit., p. 99.

¹²⁹ SEGALIN, Victor, *Peintures*, op. cit., p. 10.

¹³⁰ BOUILLER, Henry, *Segalen*, coll. « Ivoire », Paris, Mercure de France, 1986, p. 402.

imaginaire. La « peinture parlée », à l'égard de son enjeu littéraire, nous rappelle un des traits traditionnels dans la peinture chinoise. Il s'agit donc d'une coexistence entre la peinture et les textes calligraphiques sur une même surface, et ce quels que soient leurs éléments matériels :

Enfin, remarque Segalen, la peinture chinoise s'accompagne nécessairement d'un commentaire. Comme rien ne se fait en Chine sans méditation, les commentateurs se chargent de présenter l'œuvre peinte aux spectateurs. Il ne s'agit certes pas de critique d'art, mais de gloses élogieuses inscrites dans les marges par les possesseurs successifs. Comme souvent le peintre lui-même a tracé un poème pour suggérer délicatement le sujet ou l'émotion qui commande son œuvre, tout un ensemble littéraire enveloppe et parfait la vision linéaire et colorée jetée sur la soie précieuse.¹³¹

Avec l'exergue écrit en chinois dans le recueil de poèmes *Stèles*, Segalen a réussi à inscrire ses propres gloses élogieuses dans les peintures imaginaires. A l'origine de l'invention des caractères chinois se trouve la forme calligraphiée : elle imite la forme réelle du sens, de même que le rapport entre le signifiant et le signifié, qui n'est pas aléatoire comme les alphabets romains des pays occidentaux. D'après Henry Bouiller, on pourrait donc considérer que Segalen assume l'élaboration de la calligraphie et de la peinture en Chine pour créer une œuvre par ses mots, à tel point qu'ils se métamorphosent en peinture « magique », « vivante » comme il le suggère dans *Peintures* :

Il s'agit d'abord pour Segalen de définir les rapports entre calligraphie et peinture. Il suppose qu'à l'origine ces deux arts furent beaucoup plus distincts par la suite. Il y eut probablement

¹³¹ *Ibid.*, p. 394.

une peinture précalligraphique originelle très différente de l'écriture. [...] La peinture devient calligraphique, et la calligraphie picturale.¹³²

Dans cet ouvrage, Henry Bouiller se proposera d'étudier le rapport entre texte et image sans approche de raisonnement occidental. Il reste toutefois à réfléchir sur la manière de *faire l'image* avec un esprit chinois. À cet égard, il est incontestablement important de penser à l'esprit chinois chez les taoïstes, car cette philosophie chinoise est au moins très proche de la spiritualité segalénienne, surtout dans la première partie intitulée « Peintures Magiques » ; elle est toutefois omniprésente non seulement dans la peinture, mais aussi dans la littérature en Chine. Dès que l'on parle de l'esprit chinois dans l'œuvre segalénienne, c'est le taoïsme qui tend à devenir désormais l'élément chinois qui lui convient pour créer une peinture chinoise non pas réelle mais plutôt imaginaire dans *Peintures*. Qu'y a-t-il de spécial dans ses textes qui le démarque si nettement par rapport à cet esprit taoïste ?

D'abord, nous jugeons utile de donner la définition générale de la peinture taoïste. Avant tout, le Vide est au centre dans la peinture taoïste : il représente l'Origine de l'art et de la vie. Nous pouvons aussi emprunter la délimitation de l'importance du Vide dans le taoïsme évoqué par François Cheng :

Grâce au Vide, répond le taoïste. Dans le développement du Temps, le Vide, chaque fois, qu'il intervient, introduit le mouvement circulaire qui relie le sujet à l'Espace originel. Aussi, une fois de plus, le Vide qui réside à la fois au sein de l'Origine et au cœur de toutes choses est le garant du bon fonctionnement de la vie dans le cadre du Temps-Espace.¹³³

¹³² *Ibid.*, p. 392-393.

¹³³ CHENG, François, *Vide et Plein : le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 65.

Des premières aux dernières lignes de *Peintures*, cette œuvre à *voir* de Segalen suit l'évolution d'un mouvement du regard sur le plan pictural, mais aussi imaginaire, en tant que toile décrite par les mots. Dans son œuvre, il n'y a pas de tableaux chinois réels pour ses références ; ils ne seront pas visibles, à moins que les lecteurs ne sachent *voir* avec « clairvoyance ». Voici les trois explications que l'auteur donne aux lecteurs dans *Peintures* :

Trait pour trait, et presque mot pour mot. La fin est donnée dans le départ, le dernier nombre inclus dans le premier et celui-ci dans l'infini. [...] Rien de ce que vous touchez quotidiennement n'a de solidité. Tout ce que vous venez de voir existe, si vous l'avez bien su voir.¹³⁴

Mais vous, emportez les au fond de vos yeux. Et ne croyez pas que les mots que j'ai dits contiennent tout ce que Lumière et Joie dessinent dans le lieu du monde, - qu'il soit de Chine, ou d'ailleurs, ou d'ici autour de vous. Tant de choses, entr'aperçues, ne pourront jamais être vus.¹³⁵

Le spectacle n'est pas clos...Mais il est en vous-même et je ne puis vous y faire pénétrer ! (...) Si vous êtes vraiment bon spectateur, si vous savez voir, sachez que le temps glissera autour de vous sans vous atteindre.¹³⁶

Ensuite, à l'égard des thèmes essentiels du taoïsme, il ne faut pas oublier l'équivoque en permanence entre le réel et le rêve, alors que l'apparence de la nature n'est qu'éphémère selon la pensée des taoïstes. De plus, dans la première

¹³⁴ SEGALLEN, Victor, *Peintures*, op. cit., p. 83.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 217.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 259.

partie de « Peintures Magiques », on peut trouver une histoire d'ambiguïté entre un homme et l'animal sur lequel il monte :

Chaque vieux et sa monture ne font qu'un : lui, volant par *ses* ailes ; elle, conduite d'un trait de *sa* pensée. D'un îlot à l'autre îlot des nues, ils viennent se poser sur la terrasse blanche, losangique.¹³⁷

Ici, les pronoms possessifs « ses », « sa » suggèrent l'équivoque entre le sujet et l'objet. Il y a une histoire très semblable à celle évoquée par Segalen ; elle s'intitule « le rêve du papillon » et est racontée par Tchouang-tseu (ou Zhuangzi), un taoïste du IV^{ème} siècle av. J.-C. Il s'agit d'une ambiguïté mystérieuse entre le sujet qui rêve et l'objet qu'il devient dans son rêve :

Tchouang-tseu rêva qu'il était papillon, voletant heureux de son sort, ne sachant pas qu'il était Tchouang-tseu. Il se réveilla soudain et s'aperçut qu'il était Tchouang-tseu. Il ne savait plus s'il était Tchouang-tseu qui venait de rêver qu'il était papillon, ou s'il était un papillon qui rêvait qu'il était Tchouang-tseu.¹³⁸

D'après cette pensée connue dans le monde du taoïsme, la définition du monde, pour les taoïstes, est manifestement différente de celle de l'occident. Il apparaît donc que le raisonnement fondamental cartésien, « Je pense donc je suis », est manifestement mis en doute dans le monde taoïste, où les phénomènes sont tellement « suspendus entre le moment d'apparaître et celui de disparaître [qu]'il n'y a pas de formes fixes. ».¹³⁹

¹³⁷ SEGALLEN, Victor, *Peintures*, op. cit., p. 20.

¹³⁸ THOUANG-TSEU, *Le Rêve du papillon*, traduction de Jean-Jacques Laffitte, coll. « Spiritualités vivantes », Paris, Albin Michel, 1994, in quatrième de couverture.

¹³⁹ BOUILLER, Henry, *Segalen*, coll. « Ivoire », Paris, Mercure de France, 1986, p. 405.

En effet, comme « [l]e monde taoïste est par excellence celui du Divers, puisque chaque objet, chaque être, n'a pas de forme stable, mais une apparence provisoire, sans cesse au bord de la métamorphose »¹⁴⁰, cette illusion phénoménale suggère, dans *Peintures*, une temporalité qui n'est qu'« un *instant neutre* au milieu du temps continu ».¹⁴¹ Ainsi, la continuité et la discontinuité du temps dépendent du « *Sujet-Unique* », non pas du « *monde-Un* » :

L'esthétique du spectacle et la pensée du Divers de Segalen se fondent tout entier sur la *séparation* entre le sujet et le monde et non pas la fusion, et l'œuvre, en tant que miroir du sujet-artiste, ne représente pas le *monde-Un*, mais le *sujet-Unique*. Ce n'est pas le rythme du monde qui décide celui de l'œuvre ; c'est exactement le contraire.¹⁴²

Ainsi, *Peintures* n'est pas créé pour soutenir la notion du *monde-Un*. Il relève du fait de parvenir à créer une œuvre dans « l'espace imaginaire pour provoquer une jouissance immédiate du Divers ».¹⁴³ Ainsi, le sujet désigne à la fois le narrateur-créateur produisant les textes et le lecteur-spectateur construisant l'espace imaginaire de la parole du *Bonimenteur*. Comme je l'ai déjà évoqué auparavant pour présenter la problématique concernant cette œuvre, il reste encore à réfléchir sur la temporalité de l'instant dans *Peintures*. En premier lieu, la problématique est de découvrir son *boniment* de *voir* l'instant par l'écriture dans *Peintures*. Plus précisément, pourquoi dirait-on que l'instant a un caractère « neutre » ? C'est parce que le sujet qui crée l'œuvre en tant qu'artiste a un rôle puissant pour créer un monde, et non parce que le monde absolu a la puissance de créer l'œuvre par lui-même. La valeur de l'instant dans l'espace textuel se présente donc au fur et à mesure que le sujet (Écrivain et Lecteur) crée son espace

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 440.

¹⁴¹ SEGALIN, Victor, *Peintures*, op. cit., p. 132.

¹⁴² HUANG, Bei, *Segalen et Claudel, Dialogue à travers la peinture extrême-oriental*, op. cit., p. 384.

¹⁴³ *Ibid.*, in quatrième de couverture.

imaginaire sans intervention du monde légitime (qui décide le bien et le mal, ou encore des critères conventionnels et moraux). En ce qui concerne ce terme spécifique, Bei Huang souligne ses raisons bel et bien plausibles, selon lesquelles l'instant dans *Peintures* est « neutre » :

[La phrase par rapport au terme « instant », suggère] que l'événement ici représenté n'est plus un moment de l'histoire, mais un moment dans le spectacle. Est « neutre » cet instant soustrait à l'Histoire ; est « neutre » également la valeur morale qu'il représente : par delà tout jugement du bien et du mal, la valeur du spectacle est une valeur esthétique.¹⁴⁴

Quant à la temporalité de « l'instant neutre », l'expression fréquente de « maintenant » dans *Peintures* est donc en relation importante avec le croisement du regard entre les sujets, autrement dit, avec la communication entre l'auteur et le lecteur. Par ailleurs, c'est maintes fois que l'on découvre des déictiques de la spatialité comme « ici », « voici », « voilà » dans *Peintures* :

Maintenant, le Peintre livre ici l'image d'une seule jeune fille. Elle est belle par la beauté, (...) Le Peintre la donne ici plus douce que l'autre n'est douce dans l'existence humaine ; car il l'a peinte ici comme il l'aime. (...) Au même instant, dans sa maison, l'autre pousse un cri et porte la main à son cœur.¹⁴⁵

Donc la reprise de l'expression « maintenant » et celle des déictiques de la spatialité nous signale « les solidaires déploiement topographique et successivité temporelle »¹⁴⁶ comme Marc Gontard en parle dans son œuvre critique sur une

¹⁴⁴ HUANG, Bei, *Segalen et Claudel, Dialogue à travers la peinture extrême-orientale*, op. cit., p. 366.

¹⁴⁵ SEGALEN, Victor, *Peintures*, op. cit., p.161.

¹⁴⁶ GONTARD, Marc, *Segalen, Une esthétique de la différence*, op. cit., p. 236.

esthétique de la différence chez Segalen. Voici quelques citations évoquées par son intérêt considérable pour le mot « maintenant » dans *Peintures* :

Ce pinceau tremblait d'émotion et suait la vie essentielle...Et maintenant, comment l'en défaire ? (...) La Peinture, s'il la voyait encore, s'épouvanterait de sa peinture : elle veut vivre et elle ne peut pas. Ses yeux s'allument et se voilent...Elle veut...¹⁴⁷

Il faut, maintenant, que vous soyez dociles. Je vous conduis par un couloir obscur. Baissez la tête. Fermez ou non les yeux : vous ne pouvez voir. Tournons à gauche.¹⁴⁸

Vous m'avez permis de baigner d'air étendu ces Peintures trop longtemps pliées au fond de moi. Elles m'obsédaient de leur vouloir être vues. Maintenant je puis regarder ailleurs.¹⁴⁹

Ce faisant, ce qui compte dans « l'instant neutre » dans *Peintures* relève de ce que le Sujet-Unique crée d'emblée l'image avec l'usage de la textualité dans un monde imaginaire. Le monde réel n'est qu'une source supplémentaire pour se représenter le monde imaginaire dans un monde subjectif. Segalen fonde sa propre philosophie par rapport au « subjectivisme »¹⁵⁰ en fondant son œuvre littéraire sur la peinture chinoise.

¹⁴⁷ SEGALLEN, Victor, *Peintures*, op. cit., p. 58-59.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 217.

¹⁵⁰ Dans ce contexte, le subjectivisme est « la théorie philosophique selon laquelle la pensée du sujet, de l'individu est la seule réalité connaissable » dans un dictionnaire de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, Robert Micro, 1998, p. 1271.

Chapitre 2. Poèmes michaudiens superposés aux lithographies de Zao Wou Ki chez Michaux

Dans cette étude, il sera question de la transposition d'images dans les poèmes de Michaux qui accompagnent les huit lithographies de Zao Wou-Ki. En ce qui concerne le rapport entre le visuel et la représentation lisible, je m'intéresse d'abord à l'affinité irrésistible entre les deux artistes que sont Zao Wou-Ki, un peintre d'origine chinoise, et Michaux, un écrivain d'origine belge. Ce dernier est à la fois un écrivain et un peintre : il tente de créer une nouvelle forme d'écriture en tant que signe. Il ne cesse de rêver les «aventures en lignes »¹⁵¹.

La rencontre entre Michaux et Zao Wou-Ki a lieu en France. Cette rencontre leur fait décider d'une coopération inter-artistique. Quel motif a vraiment poussé Michaux jusqu'à l'écriture de ces poèmes en particulier, sorte de « lectures » des peintures de Zao Wou-Ki ? Les lithographies permettent un renouvellement radical de ses éléments verbaux. Ce passage n'est pas qu'une description ekphrastique, car il transfère ses émotions dans les objets de manière empathique. Dans les poèmes michaudiens, les « objets subjectifs » déambulent en donnant le pouvoir aux lecteurs qui l'interprètent à leur gré.

Après quelques années d'enseignement à l'école des Beaux-Arts de Hankzhou en Chine, Zao Wou-Ki a quitté son pays natal pour s'installer à Paris. Il avait 27 ans. A peine arrivé en France, il a rencontré Michaux. A l'époque, Zao Wou-Ki voulait peindre sans utiliser de pinceaux traditionnels ni l'encre de Chine, parce qu'il craignait que son style de peinture ressemble à un cliché, à de la « chinoiserie ». Cependant, Michaux, qui admirait l'art de la peinture chinoise, l'a encouragé, et l'a persuadé de garder son côté oriental malgré tout. Se rappelant

¹⁵¹ MICHAUX, Henri, *Passages*, coll. « L'Imaginaire », Paris, Éditions Gallimard, 1963, p.113.

leur amitié, Zao Wou-Ki dit que Michaux « est un ami sacré, [...] un des seuls qui comprennent vraiment le sentiment oriental ».¹⁵²

Leur amitié s'enrichissait assez rapidement et l'année même de leur rencontre, ils ont déjà décidé de collaborer à la publication de poèmes accompagnant des lithographies. Leur première œuvre s'est intitulée *Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki*. Pour rendre hommage à Zao Wou-Ki, Michaux fait un commentaire sur le rapport entre ses écrits et les lithographies : « Infidèlement exacts, ils rendent le paysage sans le suivre, et avec de menues intrusions semblables à des brindilles, font s'animer les lointains. »¹⁵³ Ses mots sont-ils vraiment fidèles à ce qu'il a vu dans les lithographies de Zao Wou-Ki ? En suivant son expression personnelle, « infidèlement exacts », on peut dire que la représentation des images dans ses poèmes produit une nouvelle dimension et que se crée une autre idée et une autre émotion qui ne sont pas figurées dans les lithographies.

En effet, l'intérêt pour la peinture, chez Michaux, n'est pas toujours la même, car il haïssait les peintres avant de découvrir Paul Klee et Max Ernst, qui l'ont impressionné. Il a écrit quelques commentaires sur les tableaux de Paul Klee dans *Passages*. De même, il a fait une réflexion sur les tableaux de René Magritte dans *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*. Dans l'œuvre de Michaux, le passage entre ces deux arts, la littérature et la peinture, s'oriente en effet selon deux directions. D'une part, Michaux invente un « corps » pictural par lui-même, à tel point que ses traces créent une nouvelle forme d'art en tant que signe. Il a aussi essayé de créer ses propres idéogrammes, influencés par les caractères chinois. D'autre part, Michaux se sert de l'art visuel en tant que source d'inspiration pour sa création poétique. Dès lors, il est intéressant de voir ce que Michaux annonce dans sa préface par rapport à cet ouvrage, original parmi ses œuvres littéraires :

¹⁵² « Entretien avec Zao Wou-Ki » par Geneviève Bonnefoi, *Cahiers de L'Herne*, Paris, Éditions de L'Herne, 1966, réédité en 1983, p. 385.

¹⁵³ MICHAUX, Henri, « Sur Zao Wou-Ki », *Œuvres complètes II*, coll. « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 1017.

Les livres sont ennuyeux à lire. Pas de libre circulation. On est invité à suivre. Le chemin est tracé, unique.

Tout différent le tableau : Immédiat, total. A gauche, aussi, à droite, en profondeur, à volonté.

Pas de trajet, mille trajets, et les pauses ne sont pas indiquées. Dès qu'on le désire, le tableau à nouveau entier. Dans un instant, tout est là. Tout, mais rien n'est encore. C'est ici qu'il faut vraiment commencer à LIRE.¹⁵⁴

Comme la peinture est un art qui fixe le temps et arrête le mouvement, cette collaboration avec Zao Wou-Ki lui permet-elle vraiment de visualiser l'espace et le temps dans ses poèmes en s'appropriant ce qui est à l'extérieur du sujet ? Parvient-il à réaliser l'« objet subjectif » ?

Les huit poèmes que Michaux a écrit en parallèle des lithographies de Zao Wou-Ki ne sont pas seulement des « lectures » des images en couleurs, mais une expérience essentielle sur le rapport entre l'image et le texte. Les poèmes michaudiens revivifient les objets réels des lithographies en nous offrant la chance d'être à la fois lecteur et spectateur. Les poèmes, placés à côté des images réelles sont très efficaces pour renforcer la fluidité du mouvement et du temps, différents dans le monde poétique et dans celui des images. Cette complicité entre le verbal et le visuel est un grand catalyseur, selon Michaux, pour montrer un monde idéal, au-delà du monde réel, vers celui de l'utopie. La peinture est un outil qui permet de visualiser l'idée et l'émotion, tandis que la littérature est un autre moyen d'exprimer l'imagination.

Les lithographies de Zao Wou-Ki préexistent aux poèmes de Michaux. Chronologiquement, il n'y a aucun doute sur le fait que Michaux a construit son monde poétique après l'existence des tableaux de Zao Wou-Ki. Les lithographies

¹⁵⁴ MICHAUX, Henri, « Préface », *Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki*, op. cit., p. 263.

du peintre étaient comme un complément nécessaire à la création poétique de Michaux. Mais il ne s'agit ni de commentaires, ni de descriptions des lithographies.

Je m'appuierai alors sur l'« objet subjectif » dans les poèmes michaudiens. Michaux, on l'a vu, ne vise pas l'écriture ekphrastique, mais plutôt la métaphore. On peut dire que ses poésies sont un laboratoire de la perception qui articule les « objets subjectifs ». Les objets, dans un angle ekphrastique, s'harmonisent avec la conscience subjective qui reflète la métaphore, selon K. Kürtös :

L'image reproduite à côté du texte qui en est l'ekphrasis préfigure donc en amont ce qui se configure dans l'acte de la lecture, et elle sanctionne cette configuration en aval par sa confirmation ou par son infirmation. C'est pourquoi la lecture du texte ekphrastique, c'est-à-dire l'activité de sa concrétisation lectorale, revient à un travail d'identification qui ramène l'apparition ekphrastique créée dans l'imagination du lecteur à l'image réelle et coprésente.¹⁵⁵

En observant patiemment les lithographies de Zao Wou-Ki et les poèmes de Michaux, on peut repérer des ruptures entre le texte et l'image. L'altérité du verbal et du visuel offre aux lecteurs une occasion de créer leur propre image, qui n'est pas identique à la lithographie qu'ils ont devant les yeux. En tant que poète, Michaux décrit les images qu'il voit devant ces matériaux pour ses propres « objets subjectifs », et il demande à Zao Wou-ki de l'excuser dans sa préface :

Et que Zao Wou-Ki m'excuse.

¹⁵⁵ KÜ RTÖ S, Karl, *Henri Michaux et le visuel : ekphrasis, mimésis, énergie*, Berne, Éditions Peter Lang SA, 2009, p. 48.

On m'apporta ses lithographies. Je ne le connaissais ni lui, ni ses peintures. J'écrivis le lendemain les pages qui suivent, à quelques lignes près. Il méritait un plus « sérieux » lecteur.¹⁵⁶

Dans son premier poème, à côté de l'image aux couleurs plutôt limitées, Michaux annonce l'amitié impossible entre des poissons et des hommes :

ceux de l'obstacle de l'air regardent

étrangers

ceux de l'obstacle de l'eau

que d'amitiés se perdent parce qu'on n'a pas de branchies!¹⁵⁷



¹⁵⁶ MICHAUX, Henri, « préface », *Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki, Œuvres complètes II*, op. cit., p. 263.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 264. (illustration: p. 265)

Par ailleurs, il dit dans *Vents et Poussières* que « les mots, il faut le savoir, sont des branchies ; mais toujours à renouveler, si l'on veut qu'ils soient utiles, sinon on étouffe comme des poissons dans le fond d'une barque »¹⁵⁸ Étant donné que les mots sont silencieux à moins qu'il n'y ait des lecteurs, ils sont en suspension de l'état complet ou incomplet, car ils dépendent de l'existence d'un sujet qui sache vraiment lire :

le rêve de vie complète
muette
s'accomplit dans les gouttes
sphères¹⁵⁹

Peut-on supposer que Michaux trouve le monde muet qui peut amener la vie complète ? Et est-ce pour cela qu'il est attiré plutôt par le monde océanique où le silence et l'ombre demeurent ? Il dit encore : « Sans cesse il leur faut écouter/sans cesse les signes atténués qui leur viennent du dehors »¹⁶⁰

En articulant le rêve de l'espace aquatique et la sensation de la synesthésie qui consiste à écouter les signes, Michaux trace de façon verbale les objets accentués dans la lithographie. Cette description n'est pas accomplie par le style ekphrastique, car le visuel réel lui donne quelques éléments pour choisir le thème principal, comme le mouvement des poissons « lentement de l'autre côté/lentement voguent les poissons »¹⁶¹ et la nuance délicate de la couleur « une ombre dans le poudroier les assombrit/ la belle demeure d'eau est cernée ».¹⁶² Mais, dans la mesure où le poète n'imité pas les objets réels au premier degré, son poème s'ouvre par une image verbale qui ne se trouve pas sur la peinture: sa

¹⁵⁸ MICHAUX, Henri, « Vents et Poussières » dans *Passages*, coll. « L'Imaginaire », Paris, Éditions Gallimard, 1963, p. 64.

¹⁵⁹ MICHAUX, Henri, « I », *Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki, Œuvres complètes II*, op. cit., 2001, p. 264.

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ *Ibidem.*

¹⁶² *Ibidem.*

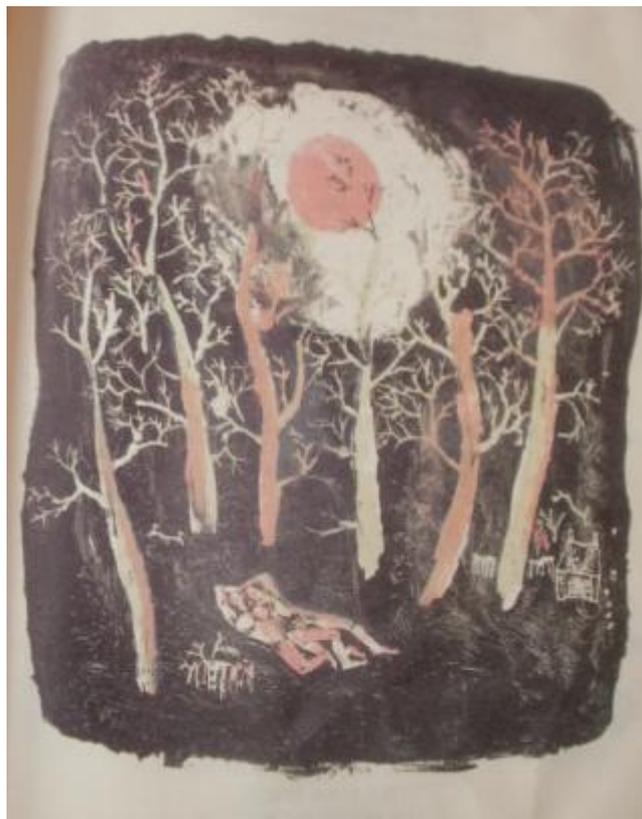
description, selon Karl Kürtös « contribue à perturber la "constitution" mimétique et, par conséquent la relation d'équivalence entre l'image et le texte. »¹⁶³ Au reste, le texte ne peut s'empêcher de trahir l'image, inévitablement, puisque le « passage » de l'image aux mots a toujours une tension qui provoque la rupture et l'inconstance entre ces deux registres différents.

Dans son poème « numéro 2 », Michaux décrit les motifs déjà présents dans l'image diptyque concernant la disposition des objets. Dans le ciel, il y a la lune (« astre mort ») qui est spatialement située dans le halo (« lait »). Et puis, sur terre, il y a un homme et une femme qui sont nus et s'allongent côte à côte (« en bas la rencontre a eu lieu/les bras faits pour se prendre se sont pris »). Or, il insère un texte qui n'est pas identifiable à l'image :

l'espace est silence
silence comme le frai abondant tombant lentement
dans une eau calme¹⁶⁴

¹⁶³ KÜ RTÖ S, Karl, *Henri Michaux et le visuel : ekphrasis, mimésis, énergie*, Berne, Éditions Peter Lang SA, 2009, p. 49.

¹⁶⁴ MICHAUX, Henri, « 2 », *Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki, Œuvres complètes II*, op. cit., p. 266. (Illustration: p. 267)



Sans jamais se référer explicitement à cette vision, le poète fait avec elle une série de liaisons avec ses poèmes numérotés. C'est la succession des écrits qui compte même si chaque poème se rapporte à sa lithographie. Il est probable qu'il n'y ait pas de titre aux poèmes dans ce recueil pour cette raison. Bien qu'il n'y ait pas d'éléments aquatiques dans « numéro 2 », Michaux accepte de mettre ce thème des poissons qui étaient déjà évoqués dans son poème précédent, « numéro 1 » où « les poissons incarnent un état de nature dont l'eau matérialise l'utopie, comme étendue et comme formes ».¹⁶⁵

La chaîne successive d'inspirations dans ses poèmes continue sans distinction du cadre des textes. On peut l'éclairer à partir des visions co-présentes entre « numéro 1 » et « numéro 2 ». De même, ses choix de couleurs pour décrire ses « objets subjectifs » se ressemblent. La couleur fait allusion aux thèmes essentiels

¹⁶⁵ MICHAUX, Henri, « Notice » de *Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki, Œuvres complètes II*, op. cit., p. 1142.

dans sa vision poétique. Dans « numéro 1 », il décrit le monde aquatique dans l'état suivant :

une ombre dans le poudrolement les assombrit
la belle demeure d'eau est cernée¹⁶⁶

Dans « numéro 2 », il considère le silence comme « noir » et le bonheur comme « semblable à la lividité » :

ce silence est noir
en effet
il n'y a plus rien
les amants se sont soustraits à eux-mêmes
en « arrivant »

bonheur
bonheur profond
bonheur semblable à la lividité¹⁶⁷

Il ne faut pas oublier que les couleurs sélectionnées dans ses poèmes sont plus ou moins celles développées par Zao Wou-Ki dans ses lithographies. Il est vrai que la couleur de fond de ces deux peintures est plutôt gris foncé et noir. La rencontre essentielle avec Zao Wou-Ki, selon Michaux, est une attirance irrésistible pour sa vision du monde. Le choix de couleur et le sens de la disposition des objets ne sont pas très décalés. Michaux serait-il plutôt oriental qu'occidental dans sa conception spirituelle et esthétique ? Comme Herman Hesse qui pense que « l'Orient n'est pas seulement une contrée ou un concept géographique, il est d'abord la patrie de la jeunesse des âmes, le partout et le nulle

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 264.

¹⁶⁷ *Ibid.*, « 2 », p. 266.

part, dans l'unification de tous les temps »¹⁶⁸, Michaux essaie de faire une jonction spirituelle avec l'Orient. Il a choisi les lithographies du peintre chinois comme source d'inspiration puissante, elles résonnent dans la temporalité éternelle :

aujourd'hui
sans limite aujourd'hui éternel
s'accomplit
s'allongeant jusqu'au bout du monde
plus
de distance

il n'y a pas d'au-delà des âmes entourées du cordon rouge¹⁶⁹

Que désigne « le cordon rouge »? Effectivement, c'est une métaphore élaborée par son impression subjective. Son poème n'est pas totalement constitué de descriptions ekphrastiques, il y a des visions intimes qui rompent avec l'art visuel. La lithographie « numéro 2 » est envahie par la couleur rouge pour dessiner les corps des amants, les 6 troncs d'arbres et aussi la lune. Cet « objet subjectif » montre la différence entre le scriptible et le lisible, ainsi que la valeur des mots qui sont présents dans ses écrits. De cette manière, le « cordon rouge » constitue une « désignation qui, en tant que faux déictique, se réfère à un motif qui fait défaut dans le dispositif pictural de la lithographie. »¹⁷⁰ Comme un jeu de cache-cache, les lecteurs essaient de dénicher le mot auquel fait référence l'image visuelle.

Comme on vient de le voir, la cohabitation entre texte et image dans cet ouvrage reflète efficacement l'essence de l'acte d'écrire pour Michaux. Ses

¹⁶⁸ FINTZ, Claude, « exergue » in *Expérience esthétique et spirituelle chez Henri Michaux : La quête d'un savoir et d'une posture*, Paris, L'Harmattan, 1966, p. 138.

¹⁶⁹ MICHAUX, Henri, « I », *Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki, Œuvres complètes II*, op. cit., 2001, p. 264.

¹⁷⁰ KÜ RTÖ S, Karl, *Henri Michaux et le visuel : ekphrasis, mimésis, énergie*, op. cit., p. 50.

poèmes se nourrissent de l'image développée par Zao Wou-Ki, puis, au fur et à mesure, ils grandissent indépendamment en rompant avec la racine de l'inspiration.

Pour en revenir au « cordon rouge », Michaux transforme les arbres qui entourent le couple humain en « objet subjectif » : les arbres sont considérés comme une partie qui n'est pas réellement sur la toile, mais qui se révèle à l'intérieur de sa perception subjective. Les arbres de couleur rouge ayant une forme plutôt longue et beaucoup de branches sont aussi présents dans les autres poèmes, ainsi que dans « numéro 3 » et « numéro 7 ». Si l'on imagine que ces poèmes se succèdent l'un à l'autre, la dimension des arbres et son rôle en tant qu'élément poétique sont importants pour visualiser le monde dans son écriture poétique. Suivant l'expression du « cordon rouge » dans son poème « numéro 3 », Michaux décrit les arbres comme « des systèmes nerveux ensanglantés » :

des arbres affairés cherchent leurs branches arrachées qui éclatent

des arbres affolés

des arbres comme des systèmes nerveux ensanglantés

mais pas d'êtres humains dans ce drame¹⁷¹

¹⁷¹ MICHAUX, Henri, « 3 », *Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki, Œuvres complètes II*, op. cit., p. 268. (Illustration: p. 269)



Outre ce passage, dans son poème « numéro 8 », il écrit : « squelette fibrillaire des arbres//on dirait qu'ils saignent »¹⁷² Dans ses huit poèmes, les arbres sont toujours présents sans aucune exception ; c'est également le cas chez Zao Wou-Ki qui n'oublie pas non plus de mettre des arbres dans chaque lithographie.

Pourquoi les arbres sont-ils aussi indispensables dans la production de ces deux artistes ? Les arbres sont une partie de la *nature*, pas du *paysage* ; Zao Wou-Ki souligne cette distinction à propos de ses lithographies :

Les planches avaient été faites à la suite, spontanément. Elles ont pour thème la nature. Je n'aime pas le mot *paysage* que l'on le piège de la ressemblance, ce que l'académisme chinois enseigne depuis des centaines d'années. En chinois, le caractère *montagne*

¹⁷² *Ibid.*, p. 276.

désigne le paysage. Je préfère le mot *nature*. Il évoque un univers plus large : de multiples espaces enchevêtrés y prennent un sens cosmique où circulent l'air, le souffle du vent...

Il y avait dans ces lithographies tout ce que j'apportais de Chine et essayais de renouveler par l'emploi de la couleur, la façon de la poser, soit en aplats longs et monochromes, soit en fusionnant plusieurs tons. Je ne pouvais employer que trois couleurs, car au-delà le tirage coûtait trop cher. Mais n'était-ce pas un prétexte pour économiser l'expression que je voulais sobre, me prouver que j'étais capable de me débarrasser de ces « chinoiseries » que j'avais en horreur ?¹⁷³

Zao Wou-Ki peint les arbres en rouge sans possibilité de réaliser des arbres verts ou bruns comme le sont les stéréotypes des arbres en général. Michaux admire le formidable spectacle optique chez Zao Wou-Ki : les images n'ont rien à voir avec les tableaux que Michaux critique à cause de leur imitation exacte et détaillée de la nature.

Dans son poème, « numéro 6 », Michaux fait l'éloge de la vivacité des arbres qui donnent de l'authenticité à la fois à l'art et à la vie. En premier, il n'hésite pas à évoquer les arbres en tant qu'« experts en l'art de la reviviscence » :

mais les arbres sont là
derniers compagnons
experts en l'art de la reviviscence¹⁷⁴

¹⁷³ *Ibid.*, p. 1145.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 274. (Illustrations: p. 275)



De même, dans son poème, « numéro 8 », il trouve la réponse à la recherche du bonheur dans les arbres :

on va plutôt prendre conseil d'un arbre
(plus réaliste un arbre
plus à l'essentiel
à tenir d'abord
à s'enraciner)
d'un arbre
pour qui
sucrer la terre et le dur gravier
c'est déjà la vie en rose¹⁷⁵

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.278. (Illustration: p. 279)



Ainsi, à travers l'existence des arbres, Michaux vérifie le sens de la vie, le bonheur et le sens de l'art. Outre cet ouvrage, Michaux tente de peindre de nombreux arbres qui sortent soit de son imagination soit de ses hallucinations. Il laisse des traces qui ressemblent à des humains qui sont debout, à la limite à des arbres. Pour lui, l'arbre est un objet qui appartient à son territoire imaginaire en tant que corps essentiel.

Enfin, Michaux regarde les lithographies de Zao Wou-Ki pour réaliser une expérience qui transcende son rêve de la métamorphose en motif végétal. Il est possible que le poète voit son corps dans le corps de l'arbre. Il fait sortir le rythme et le lyrisme de la lithographie grâce à son écriture poétique. En même temps, le poète transfère aux arbres l'angoisse et le manque de bonheur chez les humains :

l'homme modeste ne dit pas
je suis malheureux

l'homme modeste ne dit pas
nous souffrons
les nôtres meurent

le peuple est sans abri

il dit nos arbres souffrent¹⁷⁶



Mais, au bout du compte, Michaux réalise que ce ne sont pas les arbres qui ont mal : « le cœur des arbres ne semble pas désespéré ». ¹⁷⁷ En admettant que l'arbre est un « objet subjectif », le poète dévoile son émotion personnelle dans un objet qui n'est pas lui. En se rendant compte que l'objet n'est qu'une perception subjective, il confesse que celui qui est désespéré n'est pas l'arbre : c'est lui-même, le sujet qui projette son émotion. Le poète intériorise l'objet pour représenter le monde.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 268. (Illustration: p. 269)

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 276.

Chapitre 3. La projection du désir par les énergies (biologique, psychique et symbolique) chez Michaux

De quelle manière peut-on définir le corps du moi et celui de l'autre dans l'écriture michaudienne? Comme ces deux « propriétés » différentes se mélangent, se pénètrent dans ses textes de manière poétiquement équivoque, le chemin pour délimiter l'identité et l'altérité sera effectivement un enjeu alambiqué : « On est strictement jumeaux ! Se distinguer, on n'y songe plus. Identité ! Identité ! ». ¹⁷⁸

En effet, comme Nadja Cohen l'explique : pour Michaux, « l'imaginaire de l'autre est très souvent métaphore de l'intériorité. » ¹⁷⁹ Avant tout, choisir d'aborder le thème du corps dans la littérature amène déjà une question complexe et démesurément grande. Mais il est incontestablement important de poser cette question pour comprendre l'univers michaudien qui n'est pas sécurisé dans un cocon de « moi-peau ». Il est probable que Michaux échappe à son mal-être en s'éloignant de son origine occidentale et de son corps extérieur. Il se contentait toujours de voyager ailleurs durant sa vie. D'une part ses voyages à l'étranger l'influencent pour observer les autres vies et d'autre part, il ne cesse de voyager dans son imaginaire et vers l'intérieur de soi, ce qui lui permet de se découvrir autrement. Or, il a du mal à gérer à la fois les impressions de ses voyages réels et celles de ses rêveries :

Les poètes voyagent, mais l'aventure du voyage ne les possède pas.
La passion du voyage n'aime pas les poèmes. Elle supporte, s'il le faut, d'être romancée. Elle supporte le style moyen et le mauvais,

¹⁷⁸ MICHAUX, Henri, « L'éther » dans *La nuit remue*, coll. « Poésie », Paris, Éditions Gallimard, 2004, p. 72.

¹⁷⁹ COHEN, Nadja, Henri Michaux ou « le dégagement rêvé » dans la version écrite d'une contribution au colloque de doctorants Grenoblois, *Les frontières en question*, qui s'est tenu à la MSH-Alpes le 1er et 2 juin 2006. (Ces actes du colloque sont parus en 207 aux Presses Universitaires de Grenoble.), p.1.

URL: http://www.nadjacohen.com/IMG/pdf/Article_sur_Michaux.pdf

et même s'y exalte, mais elle n'aime guère le poème. Elle se trouve mal dans les rimes.¹⁸⁰

Pour un voyage à l'intérieur de soi, on n'a pas besoin de voyager *ailleurs* ni de rencontrer les autres, la culture, le paysage, qui ne sont pas les siens, quoique les voyages réels puissent aider le poète à trouver plus vite et plus remarquablement l'éveil de soi. Par exemple, les religions d'Asie comme le Taoïsme, le bouddhisme et l'hindouisme étaient plus proches de sa projection de la vie et de son identité que le christianisme de l'Occident. Selon Michaux, il suffit de construire le « onirocosmos » en termes littéraires, si j'emprunte le terme de Romain Verger dans « Henri Michaux et le rêve ». De fait, on comprend pourquoi ce poète s'intéresse plutôt à l'itinéraire intime vers les autres et le monde en se méfiant des poèmes de voyages déjà publiés :

Toutefois, comme on avait bâillé aux poèmes de voyage, on bâilla aux poèmes de voyages surréels. Tous les éléments de voyage étaient là. Mais pas de parcours. C'est pourquoi on l'attend encore, on l'attend à nouveau, le poème du vrai voyage... Et les poèmes de l'appel au voyage demeurent.¹⁸¹

Ayant pour but d'aboutir au bout de sa création littéraire, il se laisse aller sous les effets de la drogue pour ressentir un autre corps. Mais l'hallucination est plus ou moins efficace pour pénétrer la frontière entre le « corps » extérieur et celui de l'intérieur, ce que Michaux souhaite depuis toujours :

L'hallucination est infiniment plus vraie que la vue de l'ordinaire réalité. La réalité, étant formée d'éléments et d'impressions

¹⁸⁰ HENRI, Michaux, « Les poètes voyagent » dans *Passages, Œuvres complètes II*, coll. « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 307.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 309.

contradictoires, est douteuse, divertissante, fragmentaire. Elle distrait. On la constate – (comme obstacle surtout).

L'hallucination, elle, admirablement synergique, synthétique, « d'ensemble », correspondant parfaitement, sans bavure, sans trop ni trop peu, à l'idée, à l'aspiration, à la peur, à l'image intérieure, ne peut être mise en doute, en question. – ADÉQUATE.¹⁸²

Dans *Infini turbulent*, texte inspiré par son expérimentation de la mescaline, voici un état qui montre l'abolition de soi, et puis ultérieurement le conduit jusqu'à la réception de l'autre dans son corps :

On a perdu la conscience de ses points d'appui, de ses membres et organes, et des régions de son corps, lequel ne compte plus, fluide au milieu de fluides. On a perdu sa demeure. On est devenu excentrique à soi.¹⁸³

En donnant naissance au « corps » textuel, il semble que Michaux jouisse de l'effacement de son « corps » extérieur. Il assume l'expérimentation de la drogue pour atteindre son « corps » intérieur. Dans son œuvre écrite sous hallucination, Michaux nous montre que son « corps » intérieur se métamorphose en un corps de l'autre. Dans ce « corps » textuel, le « corps » intérieur fusionne avec celui de l'autre. La littérature devient un acte qui réalise une rencontre non seulement de l'écrivain et des lecteurs à travers le temps et l'espace, mais aussi des replis de soi avec l'autre, avec des flots d'énergies biologique, psychique et symbolique qui se sont assemblés dans le contenu du langage.

¹⁸² HENRI, Michaux, « Troisième partie : Domaine mescalinen et domaines voisins » dans *L'Infini turbulent, Œuvres complètes II*, op. cit., p. 904-905.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 808.

En premier lieu, ces trois énergies relèvent de la projection du désir. D'abord, comment le « Moi » peut-il se définir chez Michaux ? Voici ce qu'il écrit dans *Plume* :

On n'est peut-être pas fait pour un seul moi. On a tort de s'y tenir.
Préjugé de l'unité [...]. Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il
n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre.¹⁸⁴

En ce sens, Michaux refuse l'unicité de soi, dans la lignée de Nietzsche qui développe les idées de la pluralité du moi. Il traite aussi l'inconsistance du moi, qui est déjà évoquée dans *les Essais* de Montaigne :

Je ne peins pas l'être, je peins le passage : non pas un passage
d'âge en autre, ou comme dit le peuple de sept ans en sept ans,
mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder
mon histoire à l'heure. C'est un contrôle de divers et muables
accidents et d'imaginations irrésolues et, quand il y échoit,
contraire : soit que je sois autre moi-même, soit que je saisisse les
sujets par autres circonstances et considérations.¹⁸⁵

Dans la mesure où le moi michaudien évolue progressivement en cassant la position d'équilibre vers la pulsion multiple et contradictoire, les rapports entre ces trois énergies et la pulsion du désir peuvent amener la richesse de l'analyse littéraire en réfléchissant à quelques théories psychologiques primordiales. Ce dispositif particulièrement lié au corps de l'autre nous permettra de saisir le sens des textes avec un œil différent.

¹⁸⁴ MICHAUX, Henri, « Plume », précédé de *Lointain intérieur*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, p.216-217.

¹⁸⁵ MONTAIGNE, de Michel, « Du repentir », chapitre 2 dans *Les Essais III*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 789.

Le corps de l'être humain est un « laboratoire » qui est sans cesse en mouvement pour se renouveler en cellules, pour être en bonne santé, en vie, même pendant le sommeil. Le mécanisme biologique du corps ne s'arrête jamais, à part à la mort. On naît chaque moment en un nouveau corps. L'énergie biologique a pour but de continuer la vie et également d'avoir des plaisirs sensuels. Surtout, pour Michaux, le plaisir de la vue délivre démesurément sa projection du désir. Son désir de l'infini se révèle à plusieurs reprises par des fragments de petites images qui sont présents et changeants dans sa vision hallucinatoire, comme celle-ci :

Surtout ne pas vouloir voir grand. Le grand est l'ennemi mortel de l'infini. Plus petite est la surface que vous regarderez, plus aisément l'infini fragmentation s'y mettra.

L'espace se brisera, en points, en points de plus en plus nombreux, leur division augmentera fantastiquement, la divisibilité ne trouvera plus de limites : vous y êtes.¹⁸⁶

Cet extrait nous rappelle la vision du kaléidoscope qui change sa forme incessamment. Par la divisibilité qui se produit, peut-on capturer l'infinitude ? Cette obsession de voir des images nous montre la pulsion scopique, source énergétique du désir sexuel :

Honte, oh cette lascivité dans les couleurs !

Froissements optiques de la perverse caresse de la scintillation

Vues macultrices à chaque instant crachés sur moi.¹⁸⁷

¹⁸⁶ MICHAUX, Henri, « Huit expériences » dans *L'Infini turbulent, Œuvres complètes II*, op. cit., p.827..

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 1004.

Si l'énergie biologique du corps physique se focalise beaucoup sur la jouissance de la vue, ce plaisir de l'œil peut être fortement relié au désir du toucher, jusqu'au plaisir sexuel avec une femme. La mescaline perturbe l'existence de soi. Elle fait se confondre le moi avec l'autre alors que l'« auto-érotisation », si j'emprunte le terme de Freud, se révèle, car le narrateur s'identifie à une femme qu'il voit :

Le sentiment qui accompagne normalement la vue d'un corps, le sentiment complexe de son contour, du toucher, du modèle (si peu que ce soit imaginé), la représentation qu'on se fait de la sensation de l'autre à l'intérieur de sa poitrine, de ses épaules, de ses jambes, qui fait qu'on croit sentir ce corps-là, pendant qu'on continue à sentir le sien par-dessous, cette heureuse conscience n'est plus. Dans l'ivresse mescaliniennne, on ne sent plus le corps de l'autre. C'est qu'on a (sans le savoir même) perdu exagérément la conscience du sien, de sa propre situation dans son corps.¹⁸⁸

En cela, Michaux profite de ces moments incomparablement « visionnaires » au sens où les maillons des visions impressionnent le poète. Michaux souligne son état sous les effets de la mescaline dans le passage suivant :

On a perdu la conscience de ses points d'appui, de ses membres et organes, et des régions de son corps, lequel ne compte plus, fluide au milieu de fluides. On a perdu sa demeure. On est devenu excentrique à soi.¹⁸⁹

D'emblée, la perte de soi par cette drogue produit un bon terrain littéraire pour que cet auteur s'auto-comble par sa propre écriture. L'écriture existe à cause du

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 863.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 808.

manque de son corps. A cet égard, les images apparues et disparues, bizarrement déformées sans arrêt, sont la cause du refoulement de son désir insaisissable :

On a un désir. Aussitôt après, plus de désir. Puis de nouveau désir, violent, occupant tout le champ, puis aussitôt après, non-désir, sans trace de désir, puis, sans avoir eu le temps de respirer, désir à nouveau, dans l'instant, frénétique, absolu, puis total non-désir, inintéressant absolu... et ainsi s'allonge à toute allure la curieuse chaîne aux maillons ouverts, quand, la stoppant sur place, une autre impulsion survient, vite comme un oiseau en plein vol passant devant la fenêtre, aussi vite cessation de l'impulsion, pas le temps de la considérer que l'impulsion est déjà revenue, [...] ¹⁹⁰

Le désir est alors impossible à fixer et à délimiter, il ne peut pas être comblé. Le refoulement du désir chez Michaux nécessite une ouverture, une sortie, qui est la littérature. Dans un article intitulé « Le bonheur, l'érotisme et la littérature », Georges Bataille écrit :

La véritable nature de l'attrait sexuel ne peut être révélée que littérairement dans la mise en jeu de caractères et de scènes impossibles. Elle serait sinon restée voilée, le fait sexuel pur n'aurait pu être reconnu dans les brumes de la tendresse. ¹⁹¹

En parallèle, Michaux parle aussi de l'impossibilité de satisfaire son désir sexuel dans la réalité, car la vue du réel le déçoit et son objet désirant est toujours hors de son atteinte, impossible :

¹⁹⁰ HENRI, Michaux, *L'Infini turbulent*, op. cit., p. 810.

¹⁹¹ BATAILLE, Georges, « Le bonheur, l'érotisme et la littérature », *Œuvres Complètes*, t. XI, 947, Paris, Éditions Gallimard, 1988, p. 454.

Je veux voir des corps nus. Obsession ? Oui et non. C'est en proposant une série d'images de toutes sortes que j'ai constaté que le corps ne prenait pas, qu'il résistait plus que n'importe quoi d'autre et que si enfin il passait la frontière, il était méconnaissable. (...) Je fais de nouveaux efforts. Vains. Les corps se défendent d'exister. Plus je veux évoquer une femme belle, harmonieuse, plus elle est hors d'atteinte incroyable.

Pour me relancer, en quelque sorte, par la vue du réel, je vais prendre un recueil américain de meilleures photographies de l'année et m'arrête aux nus (de différents âges et races). Inutile. Ils ne prennent pas. C'est vraiment déconcertant. Je me sens devenu infirme.¹⁹²

Enfin, l'écriture sous drogue ouvre une porte vers un autre désir remarquable, appelé « un désir épistémophilique »¹⁹³, si j'emprunte le terme évoqué par une psychanalyste, Anne Brun, dans *Le corps halluciné*. Qu'est-ce que le désir épistémophilique, qui semble similaire au désir du savoir, à proprement parler ? Pour délimiter ce désir particulier, il nous reste à penser encore à la force psychique qui est un moteur de ce désir chez Michaux. Peut-être on est en droit de constater que la psychanalyse de l'Occident est d'esprit rationaliste, à tel point que la force psychique pour les Occidentaux est limitée à la sphère de l'esprit. Pour eux, le dualisme du conscient et de l'inconscient est clairement posé. Mais en Orient, la notion de l'esprit se rapproche plutôt de l'âme (en terme occidental). Pour les Orientaux, l'esprit et l'âme ne se différencient pas autant : « Comme dans la pensée orientale dont les lectures nourrissent Michaux, le monde n'est plus divisé entre visible et invisible mais se donne comme une multiplicité infinie de formes. »¹⁹⁴

¹⁹² HENRI, Michaux, *L'Infini turbulent*, op. cit., p. 862.

¹⁹³ BRUN, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, op. cit., p. 231.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 234.

Carl Gustav Jung souligne aussi la différence de *mentalité* entre l'Occidental et l'Oriental :

La psychologie occidentale connaît l'esprit en tant que fonction intellectuelle de la psyché. C'est la *mentalité* d'un individu. Dans la sphère philosophique, on trouve encore un Esprit universel impersonnel qui semble être un vertige de « l'âme » humaine primitive. Cette présentation de notre conception occidentale est peut-être un peu brutale, mais elle ne me semble pas très éloignée de la vérité. C'est en tout cas ce qui se dégage de la comparaison avec la *mentalité orientale*. En Orient, l'esprit est un principe cosmique, l'essence même de l'être, tandis que nous autres occidentaux avons découvert que l'esprit est la condition indispensable de la connaissance et donc aussi du monde en tant que représentation.¹⁹⁵

Par conséquent, le désir du savoir chez Michaux aboutit jusqu'au savoir des Autres en Orient, qui ne partagent pas la même source religieuse originelle. Fasciné par le concept de l' « auto-délivrance » dans le bouddhisme, Michaux fait une expérimentation de la mescaline qui l'amène à l'éveil et à l'illumination qu'il a désirée. L'échec du désir scopique dans la réalité est consolé par ce désir psychique sous les effets de la drogue :

Au sortir de la Mescaline on sait mieux qu'aucun bouddhiste que tout n'est qu'apparence. Ce qui était avant, n'était qu'illusion de la

¹⁹⁵ JUNG, Carl Gustave, *Psychologie et Orientalisme*, traduit de l'allemand par Paul Kessler, Josette Rigal et Rainer Rochlitz, Paris, Albin Michel, 1985, p.135.

santé. Ce qui a été pendant était illusion de la drogue. On est converti.¹⁹⁶

Dès lors, le désir épistémophilique est une sorte de désir de connaissance et ultérieurement celui de la création. Ajoutons un commentaire spécifique de la psychanalyse sur cette jouissance de connaître : « La pulsion scopique, étroitement liée à la pulsion d'emprise, apparaît donc comme un moteur pulsionnel de la création. »¹⁹⁷ Dans le « corps » textuel chez Michaux, son désir épistémophilique s'anime par le partage et l'échange avec le lecteur. L'énergie psychique, qui est plutôt fortement liée à l'âme, permet à Michaux de voir une illumination d'après son expérience hallucinogène. Dans ces deux œuvres écrites sous l'effet de la drogue, *Misérable miracle* et *L'Infini turbulent*, l'utilisation du pronom indéfini *on* montre son objectif de partager son point de vue avec l'autre, que sont évidemment les lecteurs. Dans ce sujet neutre, le Je n'est plus un, mais indéfiniment multiple et voilé de son identification sexuelle.

Lorsque Michaux écrit des textes, son acte de création lui donne sexuellement du plaisir (bien qu'il ne s'agisse pas de la même zone érogène que lors d'un orgasme sexuel). En écrivant ou en dessinant selon son cœur, il y a une émanation vibratoire de son énergie psychique qui lui apporte l'« orgasme cérébral ».¹⁹⁸ D'emblée, l'écriture est une solution qui est rapidement efficace pour se débarrasser du refoulement de son désir. La libération des pulsions chez l'écrivain suscite la catharsis et également le goût de la transcendance.

Alors, le fait que Michaux s'intéresse à la confrontation du mystère coïncide avec son désir de transcendance. Au fond, cette transcendance s'apparente à l'auto-délivrance. Ce dernier désir se complète par l'énergie symbolique. Le sens du symbole est un thème très important afin de comprendre l'énergie. Cela

¹⁹⁶ MICHAUX, Henri, « III. Caractères de la mescaline », *Misérable miracle, Œuvres complètes II*, op. cit., p. 691.

¹⁹⁷ BRUN, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, op. cit., p. 231.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 215.

n'étonnera pas si je parle de cette énergie avec des aspects à la limite du religieux. Cette énergie est animée par l'aura des paroles ; le mot précède le sens. La position des paroles fait corps comme le Verbe originel qui crée le monde.

Si on regarde ses dessins avec la vision des mescaliniens, le mouvement interne de son corps physique semble se transformer en « corps » pictural, avec des rythmes très vibratoires qui ressemblent à un tracé sismographique. Alors, d'où vient cette énergie infiniment aléatoire et multipliée chez Michaux ? Est-ce que l'expérience de la drogue l'amène vers le monde originel qui n'a pas encore inventé de mots ?

La pensée michaudienne par rapport à l'origine du monde, sa vision cosmique, va effectivement nous dévoiler son énergie symbolique qui lui fournit une pulsion du désir de la transcendance. Ce désir ne se limite pas aux mots, à tel point que Michaux tente de faire de la ligne avec laquelle il crée ses propres pictogrammes, des signes énigmatiques. Pour lui, la représentation originelle du monde se dévoile par la symbolisation des pictogrammes. Il y a rencontre entre le corps biologique et le corps psychique ; le désir symbolique ressort évidemment de l'assemblée de ces deux références. Le fait que Michaux crée une œuvre, soit écrite, soit picturale, est une chose importante pour ces deux champs énergétiquement différents. « La mise en œuvre de l'énergie symbolique produit le meurtre de la Chose. Le symbole, précise Lacan, se manifeste d'abord comme le meurtre de la Chose et cette mort constitue pour le sujet l'éternisation de son désir. »¹⁹⁹

D'emblée, pour Michaux, la mort de la Chose est-elle le but de son écriture et de ses dessins sous les effets de la mescaline ? Quoi qu'il en soit, on dirait que « les œuvres mescaliniennes, en effet, ne contiennent plus aucune référence à l'univers précédent du peintre, à la succession obsessionnelle des visages, à la multiplicité des monstres, des ectoplasmes, des formes larvaires ou

¹⁹⁹ ROUZEL, Joseph, « Féminin et mysticisme : mort ou vif », Montpellier, *Psychoasc*, Institut Européen Psychanalyse et Travail social, compte rendu du séminaire du 4 mai 2010, p. 2.
URL : <http://www.psychasoc.com/Textes/Feminin-et-mysticisme-mort-ou-vif>

fantomatiques... ». ²⁰⁰ En fait, si le vécu corporel en œuvre est une sorte de symbolisation, on peut confirmer que le corps se rétrécit en ligne ou en lettre. En effet, le sujet « Je » est une forme figurée grâce à la transition de l'énergie :

L'appareillage à l'énergie symbolique de l'énergie de la biologique (ce qu'on nomme la chair) opère à partir d'une pénétration de l'énergie symbolique ce qui donne à l'humain un corps. L'incarnation de l'énergie symbolique prend corps. ²⁰¹

En donnant naissance au corps textuel ou pictural, Michaux peut satisfaire son désir de transcendance. L'étrange création de cet artiste évoque la recherche de sa propre divinité à travers son monde fantasmatique et hallucinatoire. Pour approfondir les aspects de ce désir de transcendance, il vaut mieux voir sa position par rapport à la religion, en le confrontant à l'existence de Dieu, alors que l'Infini et le Mystère ne cessent de le hanter. Il s'auto-comble avec ces éléments par l'écriture sur la question de l'Être. Il relève plutôt de l'enquête de « Soi ». La pensée de « Soi » est liée *a priori* avec l'existence de Dieu qui le crée. La réponse évidente à cette question lui manque ; il sent que cela lui manque depuis sa naissance : « Je suis né troué » ²⁰², confie-t-il dans *Ecuador*.

Ce qui apparaît justifiable dans les représentations de Dieu chez Michaux, est qu'il considère que les Dieux sont en nombre illimité. Pour lui, Dieu n'est pas qu'un ; il est plutôt proche de l'esprit oriental :

L'incroyable, le désiré désespérément depuis l'enfance, l'exclu apparemment que je pensais que moi je ne verrais jamais, l'inouï, l'accessible, le trop beau, le sublime interdit à moi, est arrivé.

²⁰⁰ BRUN, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, op. cit., p.192.

²⁰¹ ROUZEL, Joseph, « Féminin et mysticisme : mort ou vif », op. cit., p. 2.

²⁰² MICHAUX, Henri, *Ecuador, Œuvres Complètes I*, op. cit., p. 189.

J'AI VU LES MILLIERS DE DIEUX. J'ai reçu le cadeau émerveillant. A moi sans foi (sans savoir la foi que je pouvais avoir peut-être), ils sont apparus. Ils étaient là, présents, plus présents que n'importe quoi que j'ai jamais regardé. [...].²⁰³

Pourquoi des millions avais-je pensé toujours, mon enthousiasme tombant à ce nombre excessif, indice certain pensai-je de la prétention hindoue ? Et voilà qu'à moi, et qui aujourd'hui vraiment n'y songeais pas, ne m'attendais à rien, ne croyais croire à rien, ils étaient venus, également innombrables.²⁰⁴

Comme on a pu le constater par les citations qui précèdent, l'imagination de Dieux chez Michaux est bel et bien nourrie par une connaissance de la religion orientale. Plus particulièrement, dans le bouddhisme, le Soi n'est pas déparé de Bouddha, il est lui-même qui se situe par rapport au monde. Le monde intérieur et celui de l'extérieur ne sont pas écartés. C'est pourquoi les bouddhistes comptent sur l'auto-délivrance sans regret. Le nombre de Dieux sans fin que Michaux a cru voir peut également se révéler le doublement de « Moi ». Il rejette le Dieu absolu selon les Chrétiens et il se plonge dans les vagues orientales en multipliant son corps. Le choix de la drogue a bien sûr intensifié son arrivée au pays merveilleusement onirique et mystérieux où il voit le doublement du « Moi ». À cet égard, il sera légitime de dire que sa projection du désir multiple par les énergies triples (biologique, psychique et symbolique) a enrichi sa création artistique, à tel point que l'expérience de la drogue à plusieurs reprises et l'enchantement spirituel de l'Orient marquent sa volonté d'écriture intérieure.

²⁰³ HENRI, Michaux, « Huit expériences » dans *L'Infini turbulent, Œuvres complètes II*, op. cit., p.852.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.853-854.

Conclusion

Cette première partie pose une question cruciale sur la frontière entre le temps et l'espace dans un espace littéraire. Parallèlement, dans cette dimension de l'art, certains auteurs de cette étude insistent sur l'efficacité des idéogrammes en tant qu'images à la fois picturales et scripturales.

Le temps et l'espace ne peuvent pas se séparer pour se définir, car ils se complémentarisent, alors que les idéogrammes occidentaux inventent la cohabitation de l'image (le « signifiant ») et du sens (le « signifié »).

Ainsi, inspirés par la philosophie et l'art de l'Extrême-Orient, les auteurs, notamment Michaux, mettent en valeur leur littérature, qui devient un canevas, comme si les caractères étaient capables de devenir des éléments de la peinture.

La projection du « corps » dans l'espace littéraire chez les écrivains est souvent présente dans les écrits. Étant donné que le fait d'écrire quelque chose marque une action physique du « corps » de l'auteur, le sujet profite de la vivacité due à son mouvement pendant l'écriture, à tel point qu'il cherche une nouvelle façon d'identifier son corps dans un espace littéraire.

En tenant compte de l'osmose entre lire et voir (qui se font au même moment), les auteurs de cette première partie établissent la richesse des idéogrammes occidentaux en tant que ressource d'une nouvelle forme d'écriture.

En cela, le « corps » est un thème très important dans ma thèse, dans la mesure où il peut être un sujet (l'auteur) ou un objet (caractères, images). Qu'est-ce que le « corps » dans l'espace littéraire ? En cherchant la réponse à cette question durant ma recherche, je m'intéresse plutôt à la jonction du « corps » de l'auteur et du « corps » des caractères. Le mouvement du « corps » de l'auteur gouverne le souffle et le rythme. Il est fortement probable que la dynamique du « corps » de l'auteur ait fait naître de l'espace littéraire grâce à son souffle et son rythme. C'est la raison pour laquelle la peinture et la littérature sont très proches et se

ressemblent, comme des jumeaux de nature hétérozygote.

Les artistes profitent de la marge en tant qu'élément indispensable pour créer un espace soit pictural, soit scriptural : la marge dévoile une valeur ou montre ce que l'on n'a pas lu ou vu. La nuance subtile entre le blanc et le noir influence elle aussi la vue des auteurs français, notamment ceux qui sont présents dans cette partie.

Les idéogrammes extrême-orientaux révèlent soi-disant la beauté de la marge blanche. Sans le blanc, les caractères de couleur noire ne sont pas autant valorisés quant à leur utilisation dans un espace littéraire.

À la recherche du point en commun entre les caractères et les images, ces auteurs aboutissent à l'éloge des idéogrammes chinois, à tel point que la calligraphie chinoise incite Claudel et Michaux à dessiner une calligraphie à la française.

Lire le « corps » et voir le « corps » nous donnent une possibilité d'ouvrir le champ de vision. Avec cet élargissement significatif dû à une source telle que l'Extrême-Orient, ces auteurs français « corporalisent » le « corps » à leur guise.

Répondre à la notion du « corps » étape par étape selon mon schéma de recherche me permet d'enrichir la connaissance du « corps » dans l'espace littéraire chez les écrivains orientalistes. Je considère qu'ils donnent corps à leur imagination (sur la page) pour satisfaire leur désir de casser les limites de la catégorisation. Comme si la distance entre moi et l'autre n'était qu'un écartement de peau, la peinture et la littérature viennent du même chemin de l'imagination chez ces auteurs qui écrivent et dessinent ces œuvres corps à âme.

DEUXIEME PARTIE

Le Mystère féminin et l'Humanité

I- Le « corps » féminin : mise en scène extrême-orientale

Chapitre 1. Évolution du corps féminin, Krisha avec Bouddha dans *Siddhârtha* chez Segalen

Lorsque je me plonge dans une lecture de *Siddhârtha*, un drame en cinq actes, le bouddhisme qui en ressort me donne l'impression qu'il y a des propositions contradictoires en comparaison de celles du bouddhisme originel d'Asie. Contrairement à la doctrine bouddhique, Segalen ose nier l'importance de l'ascèse dans la vie du héros *Siddhârtha*. Cette pièce, en insistant sur le fait d'humaniser le Bouddha pour le désigner en tant que « surhomme » (au sens nietzschéen), est tellement ambitieuse qu'elle reforme l'idée du Bouddha et métamorphose le corps du Bouddha de façon littéraire. Pour Segalen, la jouissance, le désir et la sensation sont essentiels : le sens de la vie est véritablement authentique avec ces trois éléments. Il laisse aussi une remarque saisissante sur le bouddhisme après son voyage : « [...] Je récuse avant tout sa première « noble vérité » : La Vie n'est pas Souffrance. La Vie est Joie, le désir est joie, la Sensation est bonne à sentir. Et ce sera l'éternel conflit. » (*Journal de voyage de Tahiti à Toulon*, le 22 décembre 1904)²⁰⁵. À l'époque, pendant son voyage, il est effectivement influencé par les œuvres d'art réalisées par P. Gauguin, le précurseur de la nouvelle forme d'art en terrain exotique. Puis il écrit une œuvre intitulée *Le Maître-du-jour* qui a pour but de rendre hommage à ce peintre original de l'époque moderne, mais décadente, pour son style artistique en Europe.

Revenons à la religion dans l'œuvre de Segalen : on peut constater que cet auteur français souhaite s'éloigner de la religion occidentale, notamment du christianisme. Voyons une remarque qui m'intéresse pour comprendre le regard qu'il porte sur le bouddhisme dans sa pièce théâtrale :

²⁰⁵ SEGALEN, Victor, *Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 103-104.

Parmi les religions, il confirme son rejet violent du christianisme, en particulier du dogme du péché originel qui introduit la culpabilité dans le plaisir et dans la joie. La religion qu'il attribue à son personnage, davantage conforme à ses propres vœux, est une religion de la vie qui ne bride pas la sensualité. On sent dans ces idées la forme empreinte de la lecture de Nietzsche – qu'il avait poursuivie, à Tahiti- [...] ²⁰⁶

De même, dans un entretien avec Claude Debussy le 11 septembre 1906, Segalen avoue son désaccord quant à la résignation déserte de la vie dans le bouddhisme :

D – Pourquoi ne pas laisser tel votre manuscrit ? Le bouddhisme enseigne la vanité et l'inutilité de toutes choses ?

S. – Question fort jolie. Mais d'abord, le maître lui-même fut illogique en prêchant, aux hommes, le Chemin du Milieu, en différant ainsi son entrée au Nirvana.

Puis, ma mentalité européenne ne le permettait pas.

D. – Réfléchissant : Des moments où l'on s'affirme que toutes les œuvres sont inutiles.

S. – Oui, mais on combat ces moments-là. ²⁰⁷

Spirituellement, Segalen ne partage pas tout à fait la même idée que celle du Bouddha, mais il ne s'empêche pas d'être séduit par cette religion fascinante et mystérieuse de l'Extrême-Orient. L'enjeu est de réfléchir sur l'évolution du corps féminin, notamment celui de Krishna dans *Siddhârtha* ; cela me permettra également de trouver un moyen convenable pour atteindre l'espace littéraire et le temps, infinis dans la vision segalénienne.

²⁰⁶ MANCERON, Gilles, *Segalen*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1991, p. 243.

²⁰⁷ SEGALÉN, Victor, « Entretien avec Debussy », *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 621.

Pour présenter des schémas simples dans ce thème précis, globalement, les limites se manifestent pour franchir la barrière ontologique tandis que l'assimilation d'un corps féminin exige de réaliser son désir et de jouir de la délivrance jusqu'au Nirvana. Étape par étape, on entamera une découverte fructueuse de la mise en scène du thème de l'illusion incarné dans le corps de Krishna, pour voir ensuite comment Siddhârta utilise l'évolution de la relation avec le corps féminin en vue d'un parcours dont le but est son véritable éveil personnel.

En premier lieu, il sera particulièrement nécessaire ici de délimiter la définition du « corps ». Il y a une première distinction à faire : il y a un corps visible et un corps imaginaire dans *Siddhârtha*. Ensuite, une deuxième distinction peut être faite : il y a un corps visible et un corps « vrai ». Qu'est-ce le corps « vrai » ? Si j'emprunte une grande idée philosophique de Kant, il y a un corps « vrai » en tant qu'« une chose en soi », et par opposition à celui-ci se trouve corps vu en tant que « phénomène ». Depuis qu'il existe, l'homme s'est demandé sans cesse si son corps était une vision objective ou celle d'une illusion par sa propre représentation. Dans la mesure de l'ambiguïté de notre perception entre le sensible et l'intelligible, si on adopte l'entreprise bouddhiste, on ne peut aller jusqu'à affirmer que le corps n'est qu'une illusion. Or, le corps, contrairement à l'esprit, est plus tangible et s'est composé de manière à saisir la forme telle qu'elle est. Par contre, l'esprit est encore plus difficile à saisir car il n'est ni tangible ni visuel pour l'homme. Avec cette question sur le « corps », nous allons voir comment Siddhârta perçoit le corps « vrai » et « vu » par son esprit.

En second lieu, dans *Siddhârtha*, il faut être attentif à l'évolution du corps de Krishna, dans la mesure où le héros se confronte à deux corps incontestablement différents. Jusqu'à maintenant, on a maintes fictions ou hagiographies sur la vie de Siddhârtha Gautama, futur Bouddha dans le monde. Or, la pièce segalénienne sur ce grand maître oriental, malgré son « émerveillement paradoxal »²⁰⁸ sur le

²⁰⁸ « Le Mystique orgueilleux », mais « anticatholique pur » a pu voir au cours de son voyage comment la doctrine la plus pure du Bouddha se corrompt et se dégrade en dogmes, en églises, en superstitions. Il n'en garde pas moins la nostalgie de l'inaccessible et de l'absolu et reste aussi

bouddhisme, nous amènera dans un monde original où l'accent est mis sur le rapport avec Krisha en particulier.

Avant tout, dans l'Acte I et également dans l'Acte V (dont ce tumulte ultime, que nous verrons ultérieurement) de *Siddhârtha*, l'auteur apporte la même ambiance qui fait allusion à un grand événement autour du héros, futur Bouddha : c'est non seulement le tumulte du temps, mais aussi le tumulte des passions, du désir, à l'intérieur de Siddhârtha Gautama. Le premier tumulte a lieu avant que Siddhârtha ne sorte de sa Cité et ne connaisse les malheurs de la vie comme le vieillissement, la maladie et la mort dans un village défavorisé. En tant que prince du clan des Sakiyas, il ne savait pas non plus que la vie humaine était aussi misérable et fugace. Voici le présage autour du héros qui nous permettra de deviner son destin, qui est de pouvoir trouver sa véritable vocation religieuse en se dégageant de tous ses liens :

Tumulte. Quelqu'un secoue avec brutalité, ou bien désespoir, une barrière qui ne veut pas s'ouvrir, ou des entraves de bois et de bronze qui ne veulent pas céder (*le rideau s'envole vivement*). Le tumulte redouble : une porte énorme qui ferme une muraille (*sur la gauche*) vacille et retentit de coups pressés.²⁰⁹

S'il en est ainsi, le phénomène du tumulte est efficace au niveau de « la participation de la nature environnante aux sursauts cachés du héros » comme le dit Segalen. Citons une note *ad litteram* :

Ecrire avec assez d'ampleur et le plus d'évocation possible, le décor, le mouvement, la participation de la nature environnante

tenté par le Château de sainte Thérèse d'Avila que par les cimes de Nietzsche. (Segalen, *Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 844, note de Henry Bouiller)

²⁰⁹ SEGALEN, Victor, *Siddhârtha*, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 575.

aux sursauts cachés du héros – Personnalité de Siddhârta absorbant à elle seule toute la raison d’être de tout le drame.²¹⁰

Quant à Caroline Fourgeaud-Laville, elle souligne l’importance de la limite en fonction d’un support à franchir. De ce fait, le franchissement ne peut exister ontologiquement sans une limite qui peut être une « barrière », une « muraille », auxquelles « se trouvent apparentés les champs lexicaux de l’effort (secoue avec brutalité, coups pressés) et ceux de la résistance (ne veut pas s’ouvrir, ne veulent pas céder) ». ²¹¹

En ce qui concerne les objets marquants sur scène, ce sont des « murailles » autour des personnages. Segalen donne une précieuse indication sur la vie terrestre : elle est constituée d’obstacles successifs à franchir sans cesse. Pour atteindre un nouveau monde, il faut dépasser le monde précédent : on doit ouvrir la porte ou passer des « murailles » quelle que soit la destination (dedans ou dehors). Segalen met souvent l’accent sur la limite par les « murailles », mais ce qui est fascinant est que la volonté du héros à franchir des obstacles évolue avec le temps. L’auteur essaie d’humaniser le futur Bouddha : selon l’image de Bouddha dans la pensée de Segalen, Siddhârtha Gautama ressemble beaucoup à un « surhomme » de Nietzsche, voire au *Sisyphes* de Camus, à tel point qu’il se révolte contre le destin éphémère chez les hommes. Il est clair que Segalen s’est passionné pour les œuvres nietzschéennes comme *La Généalogie de la Morale* et *Ainsi parlait Zarathoustra* car il n’est pas d’accord avec la valeur de la morale judéo-chrétienne, malgré le fait qu’il ait dû être élevé dans une famille catholique.

Pour sauver l’humanisme (en pleine crise) à partir du début du XX^{ème} siècle, Segalen ne cesse de se pencher sur la sagesse orientale (le bouddhisme) pour résister au Dieu monothéiste du christianisme. C’est pourquoi Segalen met en scène des questions et des conflits intérieurs dans le cadre du bouddhisme, comme par

²¹⁰ SEGALEN, Victor, « Notes » dans *Siddhârta*, Morteart, Rougerie, 1974, p. 117.

²¹¹ FOURGEAUD-LAVILLE, Caroline, *Segalen ou l’expérience des limites*, Paris, L’Harmattan, 2002, p.159.

exemple l'éveil jusqu'à l'illumination (Nirvana), ou encore l'ascétisme, qui intéresse moins Segalen.

Il ne faudrait pas oublier les scènes importantes dans Acte I, où son franchissement le conduit à se confronter au monde tel qu'il est :

SIDDHARTHA. - Ha ! j'ai rompu les chaînes ! Pourquoi donc n'aurais-je pas franchi les murs ? Pourquoi ne les avoir jamais franchis ? [...] Il y a des hommes et des choses en dehors de ma Cité ! Mais le monde ne finit pas avec ces murailles...Oh ! je savais bien ! Je savais ! Je n'avais pas vu...²¹²

Il regarde une dernière fois, par-dessus la muraille, cette ville où la joie va s'exaspérer et les reflets de cette liesse deviennent, sur son visage, une grande terreur. [...] Siddhârtha gagne lentement la porte des murailles. Sur un dernier geste qui est de la volonté d'espoir, il la franchit.²¹³

Ensuite, la jeune cousine, Krisha, est apparue pour signaler à Siddhârtha la naissance de son fils. Elle chante avec joie en l'appelant :

KRISHA : [...] viens les écouter : écoute...Le fils est né – Voici la délivrée – Le fils est né – où est l'époux...

SIDDHARTHA, *tressaillant*. – Délivré ?...Délivré ?...elle a jeté tout un présage clair comme une aube...délivré des doutes et délivré des peines...Elle a chanté comme à travers un souffle prophétique...

- Ne cherche plus : je me suis trouvé moi-même à travers ta voix...Je me retrouve..Krisha !

²¹² SEGALLEN, Victor, *Siddhârtha*, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 575.

²¹³ *Ibid.*, p. 586.

KRISHA : Ha ! je savais bien !

SIDDHARTHA, *le visage affermi soudain*. – Tu savais mieux que tous les autres. Merci à ton chant de bienvenue. Merci à toi ma messagère ! Le joli visage après les laideurs dans la nuit ! les claires paroles, après les voix déconcertées.²¹⁴

Suite au chant de Krishna, Siddhârtha se réveille brutalement après le mot « délivré » qui a deux sens : premièrement, cela veut dire un accouchement, et deuxièmement, cela signifie qu'il y a un réveil de la pensée. Au sens bouddhique, la Délivrance est un chemin vers l'Illumination ou le Nirvana chez les bouddhistes. Ainsi, l'influence des références bouddhiques n'est pas la seule inspiration de Segalen pour inventer une histoire originale sur la vie de Bouddha. Car il ajoute sa propre imagination en s'appuyant sur l'apparition de sa jeune cousine, Krishna, qui était plutôt inexistante dans la biographie de Siddhârtha Gautama. Dans la pièce segalénienne, elle a un rôle primordial et complexe ; à la fois « révélatrice »²¹⁵, « divinatrice »²¹⁶ mais aussi « la vision mauvaise »²¹⁷ et « fascinatrice »²¹⁸, « mère des reflets torrentiels »²¹⁹, « Illusion-du-monde »²²⁰.

À l'intérieur du drame sur Bouddha chez Segalen, pour quelle raison préfère-t-il le personnage, Krishna, parmi les femmes autour de Bouddha, y compris son épouse et sa mère ? Dans la mesure où Siddhârtha admire la « petite enfant » chez Krishna, non pas l'« épouse-femme », nous pouvons affirmer que le héros distingue dans le corps de Krishna plusieurs strates différents.

Par ailleurs, dans son autre œuvre intitulée *Briques et Tuiles*, Segalen dit de Krishna :

²¹⁴ SEGALEN, Victor, *Siddhârtha, Œuvres Complètes*, op. cit., p. 584.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 604.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 605.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 612.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*.

Ô Krisha – petite enfant, dans ta nuit d’amour, dans ton offrande de toi-même, dans ta fuite où tu mordais et pleurais ton dépit, dans tes noces et dons futurs, - avais-tu imaginé ce sort lamentable de ce manteau gardien de ta pure nudité ! Krisha, fille de moi-même, et inspiration inconnue de ceux-ci.²²¹

Voici la description qu’il en fait dans *Siddhârtha* : le héros n’apprécie pas Krisha qui est devenue une « épouse » et une « femme ». Il pense que la « Krisha-femme » est une mauvaise vision qui le perturbe :

SIDDHARTHA, *levant imperceptiblement la tête*. – Pourtant, je croyais m’être affranchi des visions mauvaises !

Il reconnaît Krisha Gautami

KRISHA. - Je ne suis pas une vision mauvaise..Oh ! comme j’ai été lente à te retrouver!²²²

[...]

SIDDHARTHA. - Enfant !

KRISHA. - Non...je ne suis pas enfant...je suis épouse depuis cinq années et des jours...mais j’ai quitté mon époux afin de te mieux chercher.²²³

Il est ainsi : Siddhârtha a tant aimé la petite Krisha ; grâce sa chanson, il est sauvé et se délivre de tous les liens qui l’ont attaché. Mais, après tout ce temps où il a demeuré en rupture totale avec le monde et Krisha, Siddhârtha la rencontre par hasard dans la forêt où il demeure en tant que moine ascète, comme on l’a déjà remarqué précédemment. Dans cette rencontre hasardeuse, le héros n’admet pas que

²²¹ SEGALEN, Victor, *Œuvres Complètes*, op. cit., 1996, p. 918.

²²² SEGALEN, Victor, *Siddhârtha*, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 596.

²²³ *Ibid.*, p. 597.

Krishna adulte soit la même personne qu'il a remerciée de l'avoir délivré il y a longtemps :

SIDDHARTHA. – Une autre voix qui ment ! Non ! Tu n'es pas Krishna ! Tu es une femme...tu es une épouse...Va-t'en caresser ton époux, à ton tour, au milieu des autres femmes, et s'il veut bien de toi ! Va-t'en pleurer sur des fils qui te déchireront la chair, et qui pleureront aussi de douleur. Tu n'es pas Krishna. Laisse-moi.²²⁴

Ainsi, il apparaît que le climat de ce drame aboutit à la scène où Siddhârtha semble brusquement prêt à tuer Krishna dans un accès de rage spontanée :

SIDDHARTHA. – Mais je ne suis pas délivré...(Brusquement) Et puis, qui lui a dit à cette femme...elle joue avec mes prophéties..elle joue avec les échos miraculeux de mon âme ! Elle dit ce que Krishna m'avait dit...Elle dérobe la voix de Krishna, avec une voix changée..Oh ! la vision mauvaise...Mais j'ai les Pouvoirs, et tant mieux, pour la seule fois ! Enfin...je vais...je vais...
Il s'affranchit des bras suppliants. Il se dresse. Ses yeux deviennent « ». Ses mains se tendent vers Krishna. Krishna, brusquement arrêtée dans son élan vers lui, ploie sous le regard insupportable et pesant, et s'écrase, et s'allonge, et reste plus blême et plus roide qu'un cadavre.²²⁵

En s'appuyant sur la question du corps féminin, on peut d'emblée commencer par les corps visible et imaginaire dans l'imagination de Siddhârtha. En effet, la présence de Krishna appartenant au registre du corps féminin lui donne du désir,

²²⁴ *Ibid.*, p. 603-604.

²²⁵ SEGALEN, Victor, *Siddhârtha, Œuvres Complètes*, op. cit., p. 604-605. (Le manuscrit comporte un certain nombre de « blancs » qui sont indiqués comme ici : « ».)

mais paradoxalement elle provoque chez lui dans le même temps un rejet irrésistible. Ce qu'il y a d'intéressant est qu'il l'aime tant, mais il a tendance à mépriser les caractéristiques de « femme » et d'« épouse » comme on l'a déjà évoqué.

Citons l'exemple de la confession de Siddhârtha à Krisha :

SIDDHARTHA. - Tu m'attendais ; tu me cherchais ; tu disais m'avoir trouvé ; tu me désires avec ton amour...et tu vas me détester... [...]

Epouse que je ne connaîtrai point, je te désire et je t'abandonne...Tes mains longues, je les aime et je les délie...Tes cheveux ineffleurés tes lèvres ignorés de mes lèvres ; et ta chair inconnue à mes baisers, je les aime et je les repousse. Je me délivre, je me délie, je te délaisse...(Joyeusement) Ha ! Je ne t'aime plus !²²⁶

À travers ces actes dramatiques sur la vie de Bouddha, on peut tenir compte du fait que Siddhârtha aime Krisha, mais qu'il l'abandonne, puisqu'il se rend compte que le corps visible n'est qu'une illusion du monde. Tous les éléments vivants sont changeants et éphémères et tout ce qu'il désire vient de lui-même, au sens où ce désir est né en lui et pas du monde qui l'entoure :

SIDDHARTHA. - Mes images pâlisent ! – mes désirs peut-être ? Mes amantes se décolorent...et toutes mes beautés se décomposent...comme la face d'un cadavre sous la terre ! Oh ! le spectacle des pourritures ! Oh ! la dispersion des *reflets* et la putréfaction des apparences ! Oh ! Oh ! [...]

²²⁶ *Ibid.*, p. 590.

Je vois ! je vois ! je vois trop bien, et trop clair, et trop profondément ! Tout cela qui est horrible, cela voulait me pénétrer encore ! Tout cela se jouait de moi ! Mais je sais maintenant ! – Vous êtes la mauvaise haleine de mes désirs et des désirs du monde...je vous ai dissipées...²²⁷

Au dernier acte, le corps mort de Krishna se métamorphose en une lueur bleue. Le mythe religieux inventé par Segalen apparaît alors comme la manifestation de la lumière en tant que symbole sacré, qui dialogue enfin avec le héros dans la mesure où la voix de Krishna est censée être son fantasme sensoriel :

La lumière a grandi – La forme bleue, tout approchée, et parlant sous la voix de Krishna.

S : Tu es Krishna-petite-enfant ? Sous quelle chair t'ai-je déjà connue, et voici combien de milliers d'années ?

K. – Tu ne me repousses plus ?

S. – Je te regarde. [...]

Elle montre la forme étendue.

S. – Celle-là n'était pas Krishna.

K. – C'est d'elle que tu ne m'as fait naître.

Cette ultime vision révèle, au-delà de l'évolution du corps féminin à partir de la petite enfant jusqu'à la femme, une extrême fascination par laquelle Segalen décrit le corps -soit visible, soit imaginaire, de Krishna – qui doit être né de l'imagination de Siddhârtha. Tout simplement, le corps féminin chez Siddhârtha n'est qu'une illusion de l'imagination. Par contre, selon le point de vue d'Isabelle Cata sur

²²⁷ SEGALEN, Victor, *Siddhârtha, Œuvres Complètes*, op. cit., p. 611.

Krishna, voici quelques remarques plausibles dans *Siddhartha de Segalen: une dés-orientation* :

Pour Siddhârtha, Krishna est une poétesse dont les chansons avaient fait vibrer son cœur et dont les paroles avaient eu un immense retentissement en lui. [...] Elle est la forme féminine de son auto-révélation, sa prophétesse idéale. Cet enfant de son imagination, Siddhârtha l'avait aimée car elle avait su parfaitement se faire son miroir.²²⁸

De plus, le leitmotiv de la réincarnation sous-jacente de Krishna en forme de lueur se retrouvera lors du réveil par une recherche sur un monde plus vrai et plus authentique pour Siddhârtha :

KRISHA. – Lueur qui va rouler sur les mondes.

SIDDARTHA. – Lueur qui m'affranchit.

KRISHA. – Lueur...

SIDDARTHA. – Lumière qui mange la Ténèbre...Lueur qui me
« », Krishna ! Je ne pense plus qu'avec ton esprit irradié !
Krisha ! je pense ta pensée ! je suis toi-même !

KRISHA. – Je suis Toi.

Silence. Pour la première fois ils se regardent face à face. [...]

KRISHA. – Vois ! les formes sont noyées dans la lumière !

SIDDARTHA. – Elles n'existaient pas !²²⁹

Dans *Siddhârtha*, ce qui me semble être productif est la mise en regard de Krishna et de Siddhârtha pour une réconciliation harmonieuse, à tel point que Segalen se

²²⁸CATA, Isabelle, *Siddhartha de Segalen, une dés-orientation*, coll. « Univers théâtral », Paris, L'Harmattan, 2008, p. 151-152.

²²⁹ SEGALLEN, Victor, *Siddhârtha, Œuvres Complètes*, op. cit., p. 614.

demande quelle est la vérité de la vision. La scission entre le corps et l'âme est impossible et il en va même avec la différenciation entre le soi et l'autre. Il restera toujours la question du corps « vrai ». Comment peut-on interpréter le corps « vrai » au service du langage ? Il est probable que le corps « vrai » est hors de l'outil verbal chez les hommes. À travers la tentation platonicienne, la scène théâtrale n'est qu'un reflet de la réalité, ou plus ou moins du monde réel et, en raison de ce reflet, l'artiste qu'est Segalen tente sans doute de poser une question sur le corps « vrai », inaccessible à nos sens et à notre intelligence (on ne peut le saisir). En empruntant la notion du bouddhisme, le corps visible n'existe pas ontologiquement et il est la représentation de soi. L'attitude des bouddhistes envers Dieu est plus ou moins opposée à celle des chrétiens. Car, selon la bible, « Demandez et l'on vous donnera ; cherchez et vous trouverez ; frappez et l'on vous ouvrira (Mt 7:7) », mais le Bouddha dit : « ne cherchez pas comme moi ». Pour accéder à la sérénité, le bouddhisme nous apprend à trouver en nous-mêmes au lieu d'admirer le monothéisme à l'extérieur de soi. En consultant ses manuscrits de *Siddhârtha*, Segalen écrit ces derniers mots pour la fin :

LES VOIX. - Où as-tu trouvé le chemin du Paisible ?

LE BOUDDHA. – En moi-même...²³⁰

Juste avant l'illumination de Siddârtha, il y a évidemment un dernier tumulte avec la disparition de Krisha devant les yeux du héros. Ce climat temporaire signale bien sûr la fin de son drame, bien que le premier tumulte prévienne le commencement de son chemin difficile :

Tumulte.

Puis, un grand cri triomphal ; et une grande lumière : Krisha a disparu.

²³⁰ *Ibid.*, p. 616.

*Siddhârtha, transilluminé, et reculé jusqu'aux confins des mondes envolés, apparaît très lointain dans l'espace de Lumière rose où plus rien des Visions tombées ne subsiste. Ni formes – ni mouvements – mais un calme et une clarté sans pareils. [...]*²³¹

Au lexique des mots et expressions à connotation négative (disparus, reculé, envolés, plus rien des Visions tombées ne subsiste, ni forme, ni mouvement) se retrouve juxtaposé le champ lexical de l'espoir (un grand cri triomphal, une grande lumière, transilluminé, l'espace de Lumière rose, un calme et une clarté).

Spirituellement, l'auteur de *Sidhhârtha* espère trouver un chemin différent des autres pour arriver à l'essentiel dans la sagesse orientale, alors qu'il n'a jamais voulu être un homme occidental sous les dogmes catholiques. Enfin, cette pièce est une œuvre très enrichissante qui décrit un voyage, allant de l'Inde, berceau du bouddhisme, à l'Asie, ce qui fait passer des ténèbres inévitables à la lueur illuminant le Nirvana.

De ce fait, Segalen ajoute plusieurs visages différents chez Krisha selon qu'elle est une petite fille ou une femme-épouse ; la lumière bleue nous permettra de comprendre son intérêt pour la femme exotique dans les récits de la vie du Bouddha. Pour Segalen, le personnage féminin, Krisha, a un rôle primordial et polyvalent pour saisir la vocation humaine. De plus, on ne peut nier le fait que le désir et la femme sont bel et bien omniprésents dans l'esprit des hommes artistes :

Les femmes démoniaques et angéliques, ne sont que des projections masculines qui sont projetées par le chercheur d'absolu et l'artiste. La femme est toujours autre, inconnaissable, échappant à toute idéalisation [...]

²³²

²³¹ *Ibid.*, p. 616.

²³² CATA, Isabelle, *Siddhartha de Segalen : une dés-orientation*, op. cit., p. 164.

Avant de finir ce chapitre, nous allons voir dans quelle mesure Segalen s'intéresse à la religion orientale, contre la foi passionnée de Claudel ; il dit, à propos du bouddhisme :

J'en ai gardé surtout un jeu de pensée entièrement étranger au concept d'un dieu personnel à face et à passions humaines, et le *refus d'une rédemption possible par un autre que par soi.*²³³

²³³ SEGALEN, Victor, Brouillon de lettre à Claudel, 15 mars 1915, « Correspondance avec Claudel », Marseille, *Cahiers du Sud*, n° 288, 1948, p. 284.

Chapitre 2. D'une féministe à une femme mystique par l'exploration en Extrême-Orient chez David-Néel

Même si elle a vécu toute son enfance dans le couvent du Bois-Fleuri à cause de sa mère catholique qui exigeait une éducation religieuse pour sa fille unique, la jeune David-Néel s'intéressait plutôt aux spiritualités orientales (notamment le bouddhisme). Cette femme était proche d'Elisée Reclus qui était anarchiste à l'époque ; celui-ci a beaucoup influencé David-Néel, à tel point qu'elle a écrit une sorte de traité anarchiste, intitulé *Pour la vie*, en 1899. En tant que libertaire, anarchiste et aussi féministe, David-Néel s'est mise à écrire ses pensées, qui sont plus progressistes que celles qui sont publiées à la même époque. C'est un précurseur au sens où elle rêve d'une autre façon de vivre et d'un autre monde qui effacerait les problèmes du monde moderne où elle vit. Elle participe aussi à une littérature engagée, c'est-à-dire à des textes qui prennent position en matière de politique ou d'idéologie, comme l'anarchisme, le féminisme. À l'époque, elle a collaboré avec *La Fronde*, journal féministe géré par des femmes. De plus, elle a assisté aux réunions du Conseil national des femmes françaises, qui vise à améliorer la situation des femmes et leur permettre de trouver le bonheur indépendamment des hommes (financièrement et moralement). Bien qu'elle ne partage pas toutes les idées des féministes, David-Néel a gardé son côté féministe durant toute sa vie.

Le 4 août 1984, à l'âge de 36 ans, elle a fini par se marier avec Philippe Néel, l'ingénieur avec lequel elle avait échangé de nombreuses correspondances pendant son voyage à long terme à travers l'Extrême-Orient, de 1911 jusqu'en 1925. Après ce premier voyage, elle y est retournée ultérieurement pour un deuxième voyage de 1937 à 1946. David-Néel a certainement refusé d'avoir des enfants pendant sa vie conjugale, pourtant elle n'a pas hésité à adopter un jeune homme de 14 ans d'origine tibétaine, Yongden, qui l'a accompagnée tout au long

de son *odyssée* d'exploration en Asie. Enfin, David-Néel est entrée clandestinement à Lhassa, la capitale du Tibet, ce qui était vraiment étonnant pour les Occidentaux. C'était la première fois qu'une occidentale y entrait malgré la difficulté due à l'interdiction d'accès. De cette manière, David-Néel semble être « une icône de l'émancipation des femmes auprès des féministes de l'époque »²³⁴.

Ainsi, ce qui est le plus marquant et le plus étonnant dans l'itinéraire de sa vie peut se résumer à la question suivante : comment une féministe occidentale peut-elle devenir une femme convertie au bouddhisme « militaire » ? Au-delà de la religion orientale, il n'est pas faux qu'on la désigne comme une femme « mystique », car elle est admirée pour les phénomènes mystiques, inexplicables en terme de logique et indicibles, qui ont eu lieu pendant son apprentissage du bouddhisme et ses expériences physiques telles que le yoga, la méditation et la vie d'ermite sans confort matériel dans les montagnes. La spiritualité compte plus que l'intelligence, ce qui signifie que le mystère a vaincu le raisonnement logique.

Désormais, on va suivre sa trace dans ses ouvrages et sa biographique, dans le but d'appréhender l'évolution radicale de la féministe « rationnelle » à la bouddhiste « militaire », voir la femme « mystique ». « Pour la vie », publié en 1898, est semble-t-il, un très bon outil pour dégager ses pensées féministes par rapport à la période où elle a pris un autre nom (Myrial) pour cacher sa vraie identité aux médias de l'époque.

D'emblée, on peut comprendre qu'elle s'intéresse à la fois à la politique anarchiste et au féminisme, et à la spiritualité orientale. Même s'ils n'ont pas l'air cohérents et homogènes l'un pour l'autre, David-Néel est fascinée par les profondes connaissances dont l'humanité a absolument besoin de tous temps, lorsqu'elle trouve spontanément les solutions des problèmes de l'actualité dans le bouddhisme.

²³⁴ Article « Alexandra David-Néel, exploratrice féministe, anarchiste », Paris, *Alternative libertaire*, publié le 6 septembre 2009 par Commission journal (mensuel) en ligne.

URL : <http://www.alternativelibertaire.org/spip.php?article3114>

Au début de « Pour la Vie », elle inclut, telle une exégèse, une phrase de Bhagava-Gita :

L'ignorance couvre la science,

Ainsi errent les êtres.

-Bhagavad-Gita²³⁵

Lorsqu'elle écrit, David-Néel fait passer certaines notions du bouddhisme dans sa résolution des problèmes du monde. Sur « la mysticité féminine et ses variations », Geneviève James s'appuie sur la critique littéraire de la quête du mysticisme bouddhiste chez quelques écrivains. Voici certaines questions significatives qu'elle a posées et qui vont bien de pair avec ma réflexion sur David-Néel :

Les mystiques femmes au cours des siècles non seulement sont parvenues à s'affirmer comme telles par leurs expériences dites « mystiques » mais encore à faire reconnaître par leur entourage la validité et la portée spirituelle de leurs manifestations extraordinaires. Comment s'explique le charisme authentifié de leur autorité spirituelle ? [...] Que révèlent les femmes mystiques dans leur discours sur elles-mêmes et sur la période historique dans laquelle elles vivent ? L'itinéraire du mysticisme des femmes s'énonce-t-il comme spécifique de leur genre ? Quel est le réel caché sous la diversité des phénomènes physiques ou psychosomatiques qui accompagnent leurs expériences dites mystiques ? Pourquoi cette importance du corps dans leur pratiques ascétiques et dans la pensée des femmes mystiques ?²³⁶

²³⁵ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Féministe et libertaire, Écrits de jeunesse*, Paris, Éditions Les Nuits rouges, 2003, p.13.

²³⁶ Geneviève (dir.), *De l'écriture mystique au féminin*, coll. « Religion, cultures et sociétés », Sainte-Nicolas (Québec) : Sainte-Foy-Paris, Presses Universitaires de Laval, 2005, « Introduction :

Dès lors, David-Néel, femme lettrée et intellectuelle européenne, a choisi le bouddhisme pour une approche plus intéressante dont le but est d'élargir le regard vers l'autre monde ; c'est une tentative dévouée à l'échange transculturel et à la découverte de la religion orientale, notamment le bouddhisme tibétain. Maintenant, je vais me mettre à lier les enjeux féministes de David-Néel à des méthodes radicales qui dépassent la normalité. À l'égard de la femme mystique quelle qu'elle soit, son expérience mystique au Tibet la nourrit profondément, et change sa vision du monde, qui s'élargit, devient plus sage et plus proche de la vérité en ce qui concerne le sens de l'Univers.

À l'instar « de l'autorité », David-Néel ne s'empêche pas de souligner à plusieurs reprises le refus de l'obéissance lorsque « [l']obéissance, c'est la mort »²³⁷ et « l'obéissance fait des morts. »²³⁸ Elle est censée exprimer dans « Pour la vie » l'exigence extérieure qui fait qu'on obéisse à quelqu'un ou à quelque chose, soit matériellement, soit idéologiquement. Concernant la raison de l'obéissance, David-Néel insiste sur le fait que :

L'obéissance a deux phases distinctes :

- 1°) On obéit parce que l'on ne peut pas faire autrement ;
- 2°) On obéit parce que l'on croit que l'on doit obéir.²³⁹

Avant d'être définitivement bouddhiste, cette femme engagée et libertaire voulait récuser les problèmes modernes de la société européenne, dans la mesure où le pouvoir politique du gouvernement exerce son autorité, et dépasse les limites en abusant de sa puissance sur le peuple. Surtout, au sujet des propriétés matérielles, il est parfois ambigu d'être certain des possessions de chacun, car

La mysticité féminine et ses variations » écrite par Geneviève James, p. I.

²³⁷ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Féministe et libertaire, Écrits de jeunesse*, op. cit., p.15.

²³⁸ *Ibid.*, p.31.

²³⁹ *Ibid.*, p.16.

pour prouver que quelque chose lui appartient, une personne a besoin de témoins dans la société qui ont leur propre culture et leurs coutumes :

En réfléchissant un peu, on s'aperçoit cependant que le pouvoir conféré par la possession des richesses n'est qu'indirectement basé sur les objets matériels et que sa véritable source réside aussi en des idées arbitraires, en des chimères qu'une profonde ignorance peut seule faire accepter.²⁴⁰

En outre, David-Néel réfléchit plus profondément jusqu'à ce qu'elle doute de ses propres idées, car elles sont influencées par autrui :

Sera-ce parce qu'il *a fait* un objet que celui-ci lui appartiendra ?

[...] Non, Sans doute.

[...] Et, c'est ainsi une chaîne sans fin, un cercle qui englobe toute l'humanité, rendant chacun nécessaire aux besoins de tous, sans qu'il soit possible, cependant, d'évaluer exactement la part de coopération apportée par chaque individualité. [...], toute chose ayant sa source dans un autre, telle est la loi.

Notre corps est un produit de ceux de nos parents, nourri par l'assimilation quotidienne d'une foule d'éléments empruntés à la nature ; nos pensées sont nées et nourries des pensées des autres ; tout notre organisme mental et physique, en constante communion avec le *tout*, n'a pas un point où il puisse se reposer et dire *moi*, parce que partout il trouve les autres en lui ; et nous voulons dire *mon*, affirmer la possession sur des objets matériels, d'un être qui ne s'appartient pas lui-même.²⁴¹

²⁴⁰ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Féministe et libertaire, Écrits de jeunesse*, op. cit., p.24.

²⁴¹ *Ibid.*, p.25-26.

Alors, à partir de sa remarque sur les propriétés et l'identité de l'homme, cette idée suscite bien le crédo orthodoxe dans le bouddhisme : « Tous les agrégats sont impermanents, il n'existe aucun "moi" dans la personne. »²⁴² Plus largement, cette femme orientaliste n'hésite pas à postuler la doctrine bouddhique à l'égard de l'identité du « Moi » dans *Le Bouddhisme du Bouddha* :

Comment les Bouddhistes voient-ils la personne ? Ils la voient comme étant composée de cinq parties qu'ils dénomment *skandhas* : forme matérielle (le corps), sensations, perceptions, confections mentales (idées, volitions, etc.) et conscience. (...) Cela que nous appelons un être, un individu, une personne ou que nous désignons comme "Moi" n'est rien d'autre qu'une combinaison changeante de phénomènes physiques et psychiques et n'a pas d'existence en elle-même.²⁴³

Corollairement, on peut trouver un lien très fort entre ces deux ouvrages qui sont décalés tant au niveau de l'époque d'écriture et du lieu que de la problématique du sujet (l'une sur l'Europe et l'autre sur l'Asie), à tel point que sa pensée précédente sur le corps dans « Pour la vie » réapparaît dans le dernier ouvrage, de telle manière qu'elle trouve l'origine de ses idées dans les dispositifs de pensée des bouddhistes.

Voici la question sur le « Moi », qui est jusqu'à aujourd'hui la problématique la plus fréquente dans le domaine de la philosophie et de la littérature, et était présente dans plusieurs ouvrages de David-Néel appartenant à ce courant :

²⁴² DAVID-NÉEL, Alexandra, Lama A. Yongden, *Dieux et démons des solitudes tibétaines*, Paris, Plon, 2004, « Mystiques et magiciens du Tibet », p.53.

²⁴³ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Le Bouddhisme du Bouddha : Ses doctrines, ses méthodes et ses développements mahayanistes et tantriques au Tibet*, Paris, Éditions du Rocher, 1977, « Chapitre V : Le sentier aux huit embranchements », p. 143-144.

Et, de même que le corps n'est que de la substance empruntée au-dehors et n'a point d'existence propre, à part le premier apport de matière fourni par ses parents et les aliments qui ont conservé et accru sa chair, son sang, ses os, etc., de même aussi la partie mentale de l'individu est constituée par des apports extérieurs qui lui parviennent par l'entremise des cinq sens et de l'esprit, tenu comme sixième sens dont l'objet est les idées. Ainsi l'on cherche en vain, dans la partie physique comme dans la partie mentale de l'individu, un élément qui ne soit pas le produit d'autre chose, qui ne dépend pas d'autre chose, qui existe par lui-même, indépendant, autogène, sans lien avec quoi que ce soit, ainsi que devrait être un « Moi » véritable.²⁴⁴

Le croisement des idées sur certains sujets dans ses textes nous montre bien que David-Néel s'était déjà décidée à vivre comme si elle était une bouddhiste « militante » avant d'aller en Extrême-Orient. Son ouvrage antérieur, avant son débarquement au Tibet, « Pour la vie », a tendance à convaincre par la vocation de sa vie plus d'un demi-siècle après. À part cela, les valeurs qu'elle a mises en jeu pour insister sur le mouvement féministe et l'idée libertaire sont variables.

Par exemple, sur le sujet des « droits et devoirs » en tant que citoyen féminin dans une société quelconque, il est nécessaire de distinguer la différence des caractères du droit et du devoir selon la société spécifique. C'est parce qu'il n'y a pas de droits ni de devoirs universaux que :

Au sens légal, les droits des individus sont déterminés par les codes des pays auxquels ils appartiennent. C'est une sorte de convention, un *modus vivendi*, entre gens formant une même nation, avec cette particularité que les droits des citoyens sont

²⁴⁴ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Le Bouddhisme du Bouddha : Ses doctrines, ses méthodes et ses développements mahayanistes et tantriques au Tibet*, op. cit., p. 147-148.

établis par une minorité d'entre eux et que la majorité est astreinte à ne pas franchir les limites [...].²⁴⁵

Afin de désigner le droit et le devoir dans le domaine judiciaire, le concept du bien et du mal demande le jurement de la morale, jusqu'à la foi religieuse parce que le droit est « l'expression de ce qui est juste, de ce qui est bien. »²⁴⁶ En se révoltant contre la vie conformiste avec le confort matériel qui ne nourrit point le cerveau, c'est-à-dire, un bon esprit, David-Néel dénigre la soumission des gens sous le règne de la puissance des forts. Dans le bouddhisme, on dit que la raison principale de la souffrance dans la vie n'est rien d'autre que l'ignorance. À cause de cet aveuglement, l'homme vit dans un désert de tristesse et d'angoisse. Cette femme exploratrice a déjà su que « [p]our l'homme, le maître c'est l'ignorance qui ne le laisse ni comprendre ni vouloir ! »²⁴⁷ Ce faisant, qu'est-ce que désigne le mot «maître »? Voici ce qu'elle suggère dans son écrit :

Qu'ai-je à faire de mots, de droits ou de devoirs ? Les besoins de ma vie me sont transmis par le désir qu'exprime mon organisme et cela qu'il veut, c'est cela que je veux.

L'homme s'effraie, il a peur de la liberté et de la nature lui permettant tout, il préfère attendre, pour agir, la permission des maîtres qu'il s'est donnés. Que lui reste-t-il donc de sa vie après les désirs réfrénés, les impulsions brisées, l'instinct faussé ? À peine l'existence misérable des animaux domestiques que le maître mène en laisse, leur mesurant le boire, le manger, l'amour, l'air, la lumière ; les fouettant à la moindre incartade.²⁴⁸

²⁴⁵ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Féministe et libertaire, Écrits de jeunesse*, op. cit., p.31.

²⁴⁶ *Ibid.*, p.32.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.37-38.

²⁴⁸ *Ibidem.*

À l'échelon des textes réunis dans « Pour la vie », il y a des variations thématiques qui renforcent sa position sur la religion, au-delà de la vie politique ou de la morale. Les thèmes évoqués s'élargissent au fur et à mesure vers « la recherche du bonheur dans le présent », à tel point que David-Néel parle d'une religion qui est digne de respect. Elle ne trouve pas le véritable bonheur, non seulement dans l'évolution du développement de la technique et de la science, mais aussi dans le christianisme de l'époque contemporaine. Voici les textes qui témoignent de ce dont elle s'est aperçue devant la réalité du monde :

Le développement du machinisme, avec le système social actuel, c'est la concurrence de la chose inerte contre l'homme qui la crée, les ouvriers préparant leur propre misère en construisant les engins destinés à les remplacer demain, contraints par le besoin immédiat, par la nécessité d'acheter leur pain quotidien, d'accomplir le travail qu'on leur demande, fussent-ils en mourir plus tard.²⁴⁹

Le christianisme, en persuadant aux hommes de tirer vanité de leur prétendue liberté, n'a fait qu'ajouter un esclavage, que rien ne justifie, à la dépendance naturelle de l'individu vis-à-vis de l'ensemble. Cette fausse notion de la liberté humaine n'a jamais été qu'un piège destiné à priver l'homme de sa réelle indépendance.²⁵⁰

D'emblée, la lutte de l'homme contre l'homme provoque une guerre et un conflit grave. David-Néel n'est pas d'accord pour désigner Dieu ou le gouvernement comme acteur principal pour résoudre le problème. Avant de changer le monde, il faut changer soi-même. Le maître n'est pas extérieur à soi, puisqu'il est en soi. Bouddha confirme que chaque individu est bouddha et que

²⁴⁹ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Féministe et libertaire, Écrits de jeunesse*, op. cit., p.60.

²⁵⁰ *Ibid.*, p.65.

Bouddha est en soi. Il n'y a pas de Dieu absolu à l'extérieur du soi. Si l'on croit en un Dieu qui a une puissance totale, cela nous fait effectivement tomber dans une illusion aveugle. Avec cette notification, David-Néel affirme que le but de la vie est à trouver à l'intérieur de soi, rien d'autre :

L'homme n'a pas à chercher son but en dehors de lui, il n'a à le placer en rien d'extérieur, hommes ou idées. Rien ne l'oblige à se contraindre pour atteindre une fin quelconque. Il n'en a point d'autre que d'être *lui-même*, tel que la nature l'a fait et de se conserver tel, en préservant son individualité contre tout ce qui est susceptible de l'amoindrir ou de lui causer de la souffrance...²⁵¹

Donc, il faut accepter chaque moment tel qu'il est, et rien n'est éternel et interchangeable. Accepter le changement de vie est un apprentissage de la vie. Pour David-Néel, il lui faut trouver le bonheur *hic et nunc*, car le passé et l'avenir n'appartiennent plus à soi :

Le croyant disait : « Plus tard en paradis » ou le révolutionnaire disant : « Plus tard, après la révolution » me paraissent bien semblable d'esprit, quoique émettant des idées différentes. [...] Plus tard, demain, où serons-nous ? Que sera-t-il advenu de notre existence individuelle ? N'est-ce pas plutôt aujourd'hui, dans la minute présente, qu'il faut vivre, c'est-à-dire, s'efforcer d'atteindre la plus grande somme de bonheur ? N'est-ce pas pendant que nous sommes vivants qu'il faut vivre ?²⁵²

²⁵¹ *Ibid.*, p.77.

²⁵² DAVID-NÉEL, Alexandra, *Féministe et libertaire, Écrits de jeunesse*, op. cit., p.48.

D'emblée, David-Néel croit à la volonté qu'a chaque individu de trouver son propre bonheur sans la dépendance de la religion qui demande à l'homme un sacrifice obligatoire, qui contraint la liberté et le plaisir dont on a besoin :

Pas une religion ne reconnaît la liberté de l'homme, pas une ne peut le faire. Si un dieu absolu *gouverne* le monde, tout ce qui s'y accomplit ne provient-il pas de *sa* volonté ? Qu'est-ce que l'homme dans ce cas, sinon un acteur jouant un rôle dans une pièce dont le dénouement est réglé par l'auteur, un pantin dont le dieu tire la ficelle ?²⁵³

Au détriment du christianisme qui était la croyance de sa mère et qui a également influencé David-Néel lorsqu'elle était enfant, il paraît évident que les problèmes de la société moderne viennent de l'ignorance des hommes qui ne voient pas l'essentiel. En effet, l'indépendance n'est pas possible quand on contribue à un mode de vie dépendant de l'autre, alors même que c'est une période où la civilisation est industrialisée. En un sens strict, David-Néel essaie de découvrir ce qui, grâce à son pèlerinage en Asie, la rend avide de connaissances, et emplit son existence (qui était vide en Europe) ; cela lui permet de trouver les solutions du problème de l'actualité européenne. Cette décision lui fait poursuivre ses rencontres avec de grands hommes orientalistes et des lamaïstes tibétains, qui lui donnent beaucoup d'inspiration pour la vie spirituelle. Son côté féministe et libertaire peut se traduire comme l'aboutissement vers l'autre monde, l'autre religion, qui n'étaient pas à l'origine dans son entourage natal. Pour clarifier le sens de l'« homme » et du verbe « vivre » en termes authentiques, David-Néel poursuit sa vie avec l'axiome suivant : « *Le but de l'homme est d'être homme. Le but de sa vie est de vivre.* »²⁵⁴

²⁵³ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Féministe et libertaire, Écrits de jeunesse*, op. cit., p.72.

²⁵⁴ *Ibid.*, p.78-79.

En suivant « Pour la vie », dès maintenant, on s'accorde sur les idées-clés dans le bouddhisme présenté dans son ouvrage remarquable, intitulé « *Féministe et libertaire : Ecrits de jeunesse* ». L'idée du bouddhisme lui convient, donc elle se convertit au bouddhisme: elle sera bouddhiste jusqu'à sa mort, à Samten-dzong, sa forteresse de la méditation ; reflétant le style d'architecture tibétaine, elle se situe au sud de la France.

Pourtant, les confessions de David-Néel envers le bouddhisme ne sont pas toujours favorables à cette religion orientale, car, *a priori*, elle méprise les hommes qui profitent seulement de la force de la religion orientale pour manipuler des gens. Comme les contraintes entravent la liberté humaine au nom de la religion, David-Néel croit que la religion est détériorée depuis sa fondation à cause de l'abus des croyants soi-disant fidèles :

Parce que les peuples ont toujours été et sont toujours tenus en laisse, parce que hiérarchie civile et hiérarchie religieuse sont les deux instruments les plus efficaces de l'autorité, ce monstre d'autant plus redoutable aujourd'hui qu'il est devenu impersonnel, chacun en faisant partie et chacun étant écrasé par soi-même. Entre ces deux griffes, pouvoir religieux et pouvoir civil, l'homme se débat depuis des siècles, terrorisé, idiotisé, annihilé dans son esprit pour qu'il soit plus facile à asservir et à tyranniser.²⁵⁵

Alors, pour qu'elle puisse continuer à croire au bouddhisme, il lui faut passer des étapes indispensables pour trouver sa place. Dans « Notes sur le bouddhisme », David-Néel privilégie la manière de lutter contre le mal chez les hommes bouddhistes plutôt que chez les chrétiens, car le plan de l'élimination de la souffrance chez les bouddhistes est plus valorisant et plus rassurant à ses yeux :

²⁵⁵ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Féministe et libertaire, Ecrits de jeunesse*, op. cit., p.84.

Si l'on considère que ce qui fait le plus souffrir l'homme sur la terre, on en est réduit à s'avouer que ce ne sont pas les cataclysmes de la nature, mais bien l'homme lui-même, qui est pour l'homme le plus terrible des ennemis ; c'est l'humanité qui se crée elle-même l'enfer où elle gémit.

Sans entrer dans de plus longues considérations à ce sujet, on peut juger de la différence capitale existant entre l'idée primordiale du bouddhisme et la religion de nos pays. Tandis que l'une dit au pauvre, au malheureux étreint par la douleur : « Résigne-toi, courbe le front ! », l'autre lui crie : « Combat la souffrance, cesse d'être la victime de ta propre stupidité ! Tes erreurs, tes préjugés sont les divinités des ténèbres sur l'autel de qui tu immoles le meilleur de ta vie. Apprends à connaître la nature des choses qui t'environnent, à te connaître toi-même. Rends-toi intelligent et la connaissance te fera libre et heureux. »²⁵⁶

Dès lors, la réponse de tous les maux est de se connaître soi-même. Cette maxime peut être significative si on la compare avec la phrase très connue de Socrate dans la philosophie de l'Antiquité grecque. En ce qui concerne le clivage entre féministe en Europe et femme mystique par l'exploration en Orient, les œuvres de David-Néel nous permettent de dépasser le passage de ces deux identités totalement différentes ; loin de s'opposer, elles sont toutefois assez décalées. En s'intéressant à cette évolution de modes de vie radicalement différente, il semble que David-Néel voit le monde tel qu'il est et comprend la faute de l'Humanité : l'hégémonie idéologique bouscule la vie des citoyens et la hiérarchisation de toutes les catégorisations visibles ou invisibles selon la richesse, le sexe, la race et la croyance etc. Faisant appel à des apports de l'écriture, David-Néel envisage la littérature plutôt « personnelle » et aussi « disciplinaire » en ce

²⁵⁶ *Ibid.*, p.85-86.

qu'elle constitue un acte de mouvement avec certitude. La question du genre subsiste malgré sa conversion bouddhiste. De même, certains ouvrages qu'elle a écrits sont censés promouvoir le changement du monde tel qu'elle le conçoit par ses côtés féministe et anarchiste. Si j'ajoute ici qu'elle était la filleule d'Elisée Reclus, géographe anarchiste français à l'époque, celui-ci sera conçu comme un personnage très important, qui a influencé et enrichi la vie de David-Néel depuis l'enfance. Son engagement politique contre l'autorité de la société n'est donc pas étonnant. David-Néel n'hésite pas à explorer tout ce qui la rend curieuse et désireuse de savoir ; la « connaissance » n'est rien d'autre que le chemin à prendre : « Toute la loi, toutes les prescriptions du Bouddha se résument en ceci : *Savoir.* »²⁵⁷

²⁵⁷ *Ibid.*, p.85.

Chapitre 3. Les images du corps féminin au Japon chez Loti²⁵⁸

Dans les œuvres romanesques chez Loti, il est indispensable que l'on parle de la femme « exotique » avec laquelle il se « marie » à chaque escale qui le débarque dans un pays différent :

Il s'installe dans le port d'escale, vit avec et comme les gens du pays : à Papeete, à Dakar, à Constantinople, à Nagasaki, Loti apprend la langue, s'éloigne autant que faire se peut du navire qui l'a amené, prend un logis, le décor dans le style du pays. Et puis, si les circonstances s'y prêtent...il s'y « marie » (Rarahu, Fatou-Gaye, Aziyadé, Madame Chrysanthème...- pour citer ici les noms des héroïnes romanesques qui correspondent plus ou moins à une certaine réalité biographique).²⁵⁹

Pour lui, la femme est une image essentielle qui lui fait découvrir des pays donnés. Attiré par l'Orient, il apprécie le Moyen-Orient, voire l'Extrême-Orient, notamment le Japon. Pour délimiter précisément une zone géographique

²⁵⁸ Pour ce chapitre, certains contenus sont déjà introduits dans mon mémoire de Master à l'Université Rennes II et j'ai l'intention de souligner le thème précis qui a un point commun avec le thème évoqué dans le mémoire en lettres modernes (dont le titre « Les regard au loin vers l'Extrême-Orient autour de la Chine et du Japon dans les œuvres de Claudel, P. Loti et V. Segalen) et le chapitre en particulier comme suit :

1.3. De la décadence de l'Occident vers la nouvelle beauté de l'Orient

1.3.1. L'esthétique exotique chez les femmes japonaises

1.3.1.1. Geisha : une poupée artificielle du « vide »...Loti, un misogyne ou un hétérosexuel ambigu?

²⁵⁹ VERCIER Bruno, *Les Orient de Pierre Loti par la photographie*, Paris, Éditions du patrimoine, 2006, « Orient imaginé, Orient photographiés », p. 5.

importante pour ma thèse, je vais me focaliser sur le Japon. Il est vrai qu'il a établi un engagement conjugal avec une jeune japonaise dès qu'il a débarqué sur le port de Nagasaki. Cette fille devient l'héroïne de *Madame Chrysanthème*. Il semble ainsi naturel durant son séjour en tant qu'officier de marine français que Loti se contente d'épouser une geisha « éthérée » à son goût, lui qui avait des fantasmes stéréotypés sur les femmes japonaises avant de venir au Japon. En 1885, Loti épouse Okané-San non pas par amour, mais plutôt car, en tant qu'homme voyageur, il est curieux. Alors, pour célébrer la réussite de son contrat de mariage de durée limitée, il a pris une photo avec sa femme et un ami à lui.



Voici la photo (ci-dessus)²⁶⁰ qui témoigne de cette liaison personnelle, un motif vivace pour créer ses deux romans « autobiographiques », *Madame Chrysanthème* et *La troisième jeunesse de Madame Prune*.

Dès lors, son expérience personnelle (rencontrer des femmes japonaises) imprègne bel et bien les textes lotiens qui ne sont pourtant pas autobiographiques. Même si l'on qualifie ses textes de romans, la question du genre littéraire n'est pas aussi simple que l'on croit. En tout cas, les images du corps féminin au Japon sont un enjeu très important pour comprendre son regard porté au loin, vers le territoire japonais, si étrange et incompréhensible.

D'après la lecture de ses deux romans sur le Japon, il est quasiment incontestable de dire que son impression sur les femmes japonaises est contradictoire. L'« apothéose » de l'éloge pour la beauté incomparable chez les femmes japonaises ainsi que le mépris et la critique très rude vis-à-vis d'elles sont tous les deux présents dans ses textes littéraires. Son image fantastique et enchantée sur la femme japonaise est censée le faire se désenchanter au fur et à mesure de son séjour au Japon. Il perçoit le clivage entre la réalité et le rêve, et on peut bien sentir sa déception et son désespoir dans les deux romans. C'est pourquoi à la fin, avant de quitter ce pays, Loti ne ressent aucun regret quant à sa rupture avec sa femme dans la réalité, comme avec le personnage fictif dans *Madame Chrysanthème*.

Pour mieux comprendre la situation entre Loti et le Japon, il me faut élargir le regard à travers ses textes littéraires. Pourquoi le corps féminin est-il saisissant pour capturer son image vers le Japon ? Aux yeux de Loti, qu'est-ce que le Japon (ou l'Orient) représente ? Je me permets d'emprunter la pensée de Saïd dans *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident* ; l'Orient n'existe pas sans le

²⁶⁰ « Loti et Pierre Le Cor (« mon frère Yves ») en compagnie d'Okané-San, la vraie « Madame Chrysanthème ». H. Uyeno, 12 septembre 1885, Nagasaki » dans *Les Orient de Pierre Loti par la photographie*, écrit par VERCIER Bruno, Paris, Éditions du patrimoine, 2006, « Orient imaginé, Orient photographiés », p. 17.

regard de l'homme occidental, il n'est qu'une création proprement nécessaire pour les Occidentaux de sorte que l'Occident a besoin de l'Autre pour son altérité :

Chacun des livres sur l'Orient, dans ces catégories, cherche à décrire l'endroit, naturellement, mais qui présente plus d'intérêt, c'est dans quelle mesure la structure interne de l'ouvrage est synonyme d'une *interprétation* globale de l'Orient (ou d'une tentative d'interprétation). La plupart du temps, ce qui n'est guère étonnant, cette interprétation est une forme de restructuration romantique de l'Orient, une re-vision de celui-ci, qui le restitue au présent à la façon d'une rédemption. Toute interprétation, toute structure créée pour l'Orient est donc une réinterprétation, une reconstruction de celle-ci.²⁶¹

Ensuite, si je tiens compte de certains termes comme « domination », « reconstruction », voire « un complément de [sa] propre image », selon la problématique de l'auteur sur l'Orientalisme, l'objectif de mon travail sur les œuvres de Loti est d'appréhender le Japon et la femme japonaise dans sa tentation du corps et son intérêt particulier pour une nouvelle forme de beauté dans l'exotisme. Pour ajouter encore un point de vue critique, au-delà de la littérature, Alain Quella-Villager traite de Loti dans *Exotisme et Politique* pour expliquer la motivation des écrivains français qui partent en Asie, porteurs d'un rêve spirituel « romantique », provocateur et assez ambitieux :

Aux valeurs bourgeoises conventionnelles de la III^{ème} République, il trouve là comme un soulagement et une échappatoire, c'est-à-dire la liberté, le soleil, la sensualité, mais pas seulement un lieu

²⁶¹ SAÏD, Edward, Wadie, *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident*, traduit par Catherine Malamoud, coll. « La couleur des idées », Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 185.

où l'on puisse expérimenter les interdits, beaucoup plus une culture dont l'attrait ne tient pas seulement dans la nouveauté ou l'étrangeté, plus sûrement par ce qu'elle apporte de fraternité de solidarité, d'amitié, de simplicité.²⁶²

À partir de là, nous verrons comment les femmes japonaises s'implantent dans ces deux récits lotiens en qualité de personnage féminin pour satisfaire la recherche de la véritable beauté. En fait, l'éloge de Loti sur la femme japonaise est suivi de désenchantements pendant son séjour à Nagasaki. Grâce à l'espace littéraire, Loti réussit à oublier son angoisse personnelle et à se souvenir son enfance. La fuite l'éloignant de l'Europe, il s'immerge quand même toujours dans des souvenirs douloureux à effacer. Il s'agit, par exemple, de la mort précoce de son frère aîné, ou bien du refoulement de son identité sexuelle plutôt homosexuelle : « L'espace joue ainsi le rôle de représentation figurée des manières que possède l'individu de neutraliser son inquiétude sur son origine et sa fin. »²⁶³

Par contre, nous allons voir à quel point il est attiré par le Japon en tant que pays exotique qui se ressource à la nouvelle forme et au paysage pittoresque. Prenons l'exemple de Pierre Loti, qui affirme : « ce Japon, quel Eden inattendu ! »²⁶⁴ ; « Par exemple, cette île sacrée de Miyasima, ce refuge édénique où il n'est pas permis de tuer une bête, ni d'abattre un arbre, où nul n'a le droit *de naître ni de mourir* !...Aucun lieu du monde ne lui est comparable, et les hommes qui, dans le temps, ont imaginé de la préserver par de telles lois, étaient des rêveurs merveilleux. »²⁶⁵

²⁶² *Ibid.*, p. 125.

²⁶³ ROUDAUT, Jean, « *Vers l'Orient* », *Lieu de composition*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p.103.

²⁶⁴ LOTI, Pierre, *Madame Chrysanthème*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, p. 16.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 277-278.

Pour lui, le Japon est un pays enchanté au début de son séjour, mais avec le temps, il réalise que son illusion n'est pas réelle ; la femme japonaise surtout le déçoit tant qu'il se sent désenchanté et dégoûté. Page après page dans ses œuvres de voyages au Japon, le processus de son sentiment varie : de l'illusion et du rêve - « Ce Japon où nous étions redevenait peu à peu, un pays d'enchantements et de féerie »²⁶⁶ -, au doute et à l'espoir déçu - « Presque mignonnes, je vous l'accorde vous l'êtes, - à force de drôlerie, de mains délicates, de pieds en miniature ; mais laides, en somme, et puis ridiculement petites, un air bibelot d'étagère, un air ouistiti, un air je ne sais quoi... » -, jusqu'au désenchantement - « Mais, mon Dieu, que tout ce monde était laid, mesquin, grotesque ! Étant donnés mes projets de mariage, j'en devenais très rêveur, très désenchanté... ».²⁶⁷

Avant la déception irréversible, il est charmé par les geishas. Tout au début, le héros dans *Madame Chrysanthème* se hâte d'épouser une jeune fille et il rencontre plusieurs geishas (les chanteuses et danseuses de profession formées au Conservatoire de Yedo selon la note écrite par Pierre Loti) dont le maquillage blanc révèle la beauté cachée. Dans ses récits, les descriptions récurrentes du blanc du visage chez les geishas nous conduit à associer l'être du « vide » et l'artificialité de la femme plus ou moins idéale. P. Loti, à l'époque de la « décadence » occidentale, est très sceptique à l'égard de la raison des hommes européens, du développement croissant de leur continent, ainsi qu'à la religion et bien sûr à la civilisation.

Ainsi, P. Loti projette de tourner son regard vers l'Orient dans un ultime choix, afin de s'extraire du désordre de l'Occident. D'emblée, nous posons la question de savoir si l'admiration idolâtre de la femme japonaise est alors une solution pour que les occidentaux purifient la « pollution » attenante à la civilisation de la fin de XIX^{ème} siècle. Il est tout à fait possible que Loti ait des préjugés sur les femmes japonaises avant de visiter le Japon. Le pays de la race jaune (« des singes » : il

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

les décrit ainsi dans un texte de *Madame Chrysanthème*) l'attire autant qu'il lui donne une impression incompréhensible et très étrange.

Quand il regarde les femmes japonaises, il lui semble voir un chat, une poupée ou des bibelots exotiques. Voici comment il analyse, à l'occasion méchamment, mais toujours soigneusement, les jolis visages :

Presque mignonnes, [...] - à force de drôlerie, de mains délicates, de pieds en miniature ; mais laides, en somme, et puis ridiculement petites, un air bibelot d'étagère, un air ouistiti, un air je ne sais quoi...²⁶⁸

Elle est mignonne, fine, élégante ; elle sent bon. Drôlement peinte, blanche comme du plâtre, avec un petit rond rose bien régulier au milieu de chaque joue ; la bouche carminée et un peu de dorure soulignant la lèvre inférieure.²⁶⁹

Cette petite Chrysanthème...comme silhouette, tout le monde a vu cela partout. Quiconque a regardé une de ces peintures sur porcelaine ou sur soi, qui encombrant nos bazars à présent, sait par cœur cette jolie coiffure apprêtée, cette taille toujours penchée en avant pour esquisser quelque nouvelle révérence gracieuse, cette ceinture nouée derrière en un pouf énorme, ces manches larges et retombantes, cette robe collant un peu au bas des jambes avec petite traîne en biais formant queue de lézard.²⁷⁰

Le visage blanc, les vêtements délicats, compliqués, et les chignons artificiels : tous les traits de la geisha sont réunis. Le physique de la femme japonaise lui offre une nouvelle version de la beauté féminine, cet exotisme esthétique bouleverse

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁶⁹ *Ibid.*, p.41.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 63-64.

l'ancien critère qu'il a de la beauté de la femme ; cependant Loti essaie de trouver la vraie nature de la femme dans les geishas. Pour désigner l'espace du « vide », la femme japonaise est idéale et parfaite pour suffire à son rêve « romantique » à la recherche d'un être « vide ». Ainsi, cela prouve l'obsession du « vide » qu'il a dans ses récits de voyage au Japon. Dans ce contexte, soulignons que Loti utilise la femme japonaise en tant que *signifiant* pour désigner l'espace du « vide », le Japon. Pour cet auteur, les geishas ont pour fonction de spatialiser le « vide » du Japon grâce à leurs visages blancs, leurs gestes énigmatiques dont il faut décoder le sens.

Nous allons à présent approfondir une figure de geisha, en considérant que ces femmes représentent symboliquement le « vide ». Peut-être peut-on dire que le projet de Loti - poursuivre l'existence du « vide » dans le corps féminin - a réussi à un point tel que la figure de geisha est un « signe » à décoder qui nous permet d'envisager une « icône » mystérieuse et totalement différente de celle de l'Occident. Mais un problème se pose dans l'analyse de la femme lotienne : il n'est pas évident de discerner ce que Loti pense vraiment, car son âme « romantique » rend ambiguë son identité sexuelle. Loti semble en d'autres termes disposer d'un caractère plus ou moins « homosexuel » ; on pourrait alors dire de l'auteur qu'il semble être un hétérosexuel ambigu.

En outre, sans compter l'hypothèse selon laquelle il est misanthrope et misogyne, nous doutons toujours de son inclination envers les femmes japonaises. Avant de traiter de ce sur quoi repose son identité sexuelle, nous allons comparer la femme lotienne avec la femme baudelairienne. Ceci nous permettra d'élargir notre point de vue sur la beauté de la femme à l'époque moderne, alors que la décadence sur le territoire français crée une sorte de désordre.

À propos des curiosités esthétiques sur la femme baudelairienne, voici un article riche pour saisir la pensée de l'auteur sur la Femme et la beauté dans la modernité :

La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une
espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et

surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens d'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits.²⁷¹

Ainsi, Baudelaire ne cesse de faire l'éloge du maquillage pour représenter la femme idéale au lieu de la laisser proche de la nature. Baudelaire constate que la femme parfaite se rapproche d'une femme qui sait séduire les hommes grâce à son *art* de la séduction. Bien qu'il ne traite pas des prostituées japonaises dans son écriture, nous pouvons malgré tout considérer que la beauté artificielle de la femme chez Baudelaire n'est pas éloignée de la beauté des geishas dont Loti aime à découvrir l'esthétique exotique. À propos du compliment sur le maquillage artificiel parant le visage féminin dans l'article sur l'art écrit par Baudelaire, considérons par ailleurs que ce maquillage est efficace à surpasser la nature, donnant ainsi « à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini »²⁷² et à effleurer « la passion mystérieuse de la prêtresse »²⁷³ :

Ainsi, si je suis bien compris, la peinture du visage ne doit pas être employée dans le but vulgaire, inavouable, d'imiter la belle nature, et de rivaliser avec la jeunesse. On a d'ailleurs observé que l'artifice n'embellissait pas la laideur et ne pouvait servir que la beauté. Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature? Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner ; il peut, au contraire, s'étaler, sinon avec affection, au moins avec une espèce de candeur.²⁷⁴

²⁷¹ BAUDELAIRE, Charles, *Les curiosités esthétiques*, Paris, Classique Garnier, 1962, p. 492.

²⁷² *Ibid.*, p. 493.

²⁷³ *Ibidem.*

²⁷⁴ *Ibidem.*

À l'origine, le mot geisha en japonais signifie « une personne de l'Art » (*gei* (art) et *sha* (la personne)). Dans l'histoire du Japon, les geishas ne sont pas traitées comme des prostituées vulgaires, puisqu'elles accueillent en général des hommes de haut rang et riches qui viennent dans la maison où elles se trouvent : elles dansent et chantent, ou s'asseyent à leurs côtés pour écouter leur conversation d'une manière très obéissante et respectueuse. Tout simplement, les geishas sont des artistes professionnelles, surtout éduquées à l'*art* du divertissement avec les clients. En France, l'on pourrait penser que Loti contribue à implanter une image un peu faussée par son illusion excessive qui vient de son fantasme du désir exotique des femmes japonaises ; plus précisément les œuvres de Loti nous montrent la femme comme un être artificiel et souvent « vide », ce qui sert les stéréotypes sur la femme japonaise pour les français.

Peut-on juger que la femme au maquillage blanc cache son être derrière un masque artificiel ? Pourquoi P. Loti est-il attiré par une geisha alors qu'il décrit une « poupée sans âme » ? Avec cette poupée vivante, est-il possible de communiquer entre amants ? Sans répondre directement à ces questions, conservons notre réflexion sur la définition de l'être « vide ». Pour Loti, la femme japonaise est plutôt un symbole ou un « signe » : il s'agit d'un thème à écrire dans son récit de voyage. Autrement dit, le visage de madame Chrysanthème, c'est-à-dire son épouse transitoire, le conduit inévitablement à l'imagination du rêve de par son « visage à écrire ».

À propos du blanc du visage, Barthes considère que « la face est seulement : la chose à écrire. »²⁷⁵ Voici comment il l'explique dans *l'Empire des signes* :

Le blanc du visage semble avoir pour fonction, non de dénaturer la carnation, ou de la caricaturer, [...] mais seulement d'effacer la trace antérieure des traits, d'amener la figure à l'étendue vide d'une étoffe mate qu'aucune substance naturelle [...] ne vient

²⁷⁵ BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1970, p. 120.

métaphoriquement animer d'un grain, d'une douceur ou d'un reflet.²⁷⁶

La femme lotienne dans un livre n'est ni le *personnage*, ni la *nature*. Au demeurant, ce n'est qu'un *signe*. Barthes parle du théâtre japonais comme d'une écriture, « les gestes de l'idée » : les acteurs japonais, « purifient le corps de toute expressivité : on peut dire qu'à force d'être signés, ils exténuent le sens. De la sorte s'explique cette conjonction du signe et de l'impassibilité [mot, nous l'avons déjà dit, impropre, puisque moral, expressif], qui marque le théâtre asiatique.»²⁷⁷ Du point de vue de Barthes, la femme au Japon est « ramenée dans le jeu classificateur et dans la vérité de sa pure différence.»²⁷⁸

Quant au corps des geishas, cette femme japonaise ne le montre pas. Vêtue d'un kimono, parée d'une coiffure artificielle et d'un maquillage blanc, ce corps ne se révèle pas directement. Dans le sous-titre *Amour en kimono*, Dominique Buisson souligne que le kimono est comme « le royaume du vide »²⁷⁹ :

Si le mot Kimono veut dire « chose à vêtir », le kimono, c'est d'abord le royaume du vide, le corps qu'il contient n'ayant pas d'existence en lui-même. Mais ce vide qui règne entre la peau et le tissu est ressenti sur tout le corps. C'est lui qui donne au kimono cette élégance sensuelle qui stupéfia tant les premiers visiteurs occidentaux du Japon.²⁸⁰

Il semble ainsi naturel que durant son séjour à Nagasaki, Loti épouse une jeune geisha, à la fois pour s'amuser et pour satisfaire son obsession de l'espace du « vide ». Alors que la maison japonaise est souvent décrite comme un espace

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 119.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 123.

²⁷⁸ *Ibidem.*

²⁷⁹ BUISSON, Dominique, *Le corps japonais*, Paris, Hazan, 2001, p. 67.

²⁸⁰ *Ibidem.*

« vide » avec des nattes blanches, la femme qui vit dans cet endroit avec lui ne s'exempte pas de partager la même substance du « vide ». Dans ses deux œuvres principales sur le Japon, Loti ne décrit nulle part un quelconque rapport sexuel avec une femme japonaise, pas plus qu'une émanation du désir sexuel travesti. La question déjà évoquée quant à l'identité sexuelle de Loti, qui serait soit un homosexuel caché par un refoulement inconscient, soit un misogyne inné, nous amène à soutenir l'hypothèse suivante : Loti n'est pas « amoureux » du corps féminin japonais. Ce corps des geishas est une sorte de « corps » spatial, plus spécifiquement, un corps « vide » qui est une étendue de la spatialité de l'objet « vide » jusqu'à l'espace du « vide ». Pour lui, ce corps n'est pas celui d'un corps « amoureux ». Peut-être son pur désir vers la femme est-il perméable entre l'être dans l'infini et l'être du « vide ».

Dès lors, on ne peut affirmer que le blanc du visage des femmes japonaises est une figuration de la chose à quoi est attaché le pur exotisme sexuel chez Loti. Par ailleurs, Dominique Buisson insiste sur le « corps » japonais dans sa relation avec l'espace. Selon lui, le corps japonais est une sorte de corps spatial dans la nature :

Tout corps s'inscrit nécessairement dans un espace, mais il est des pays où cette évidence prend une dimension culturelle. Au Japon, le corps est aussi particulièrement mis en relation avec un espace proprement physique, comme dans l'architecture ou à travers le geste, mais il dépend aussi totalement d'un espace beaucoup plus subtil, le rapport au sacré.²⁸¹

Ainsi, cette pensée de l'Orient nous permet de supposer que le corps des geishas chez P. Loti n'est qu'un « corps » spatial qui est sensible au cosmos ; mais cette fois-ci, ce sera plus convaincant si « le Japonais préfère considérer l'homme

²⁸¹ *Ibid.*, p. 177.

qui, assujetti au cosmos, se fond, se love, s'intègre dans l'espace sans vouloir le dominer. »²⁸²

Au demeurant, il nous semble que Loti est influencé par la pensée japonaise quant à la mise en question de l'importance du blanc sur la création d'art. En revanche, Segalen est plutôt influencé par les pensées chinoises d'une manière plus directe et plus exigeante : pour son activité d'écriture, poussé par la curiosité de l'exotisme « au loin » jusqu'à la Chine, il emprunte les idées et les idéogrammes extrême-orientaux sans la moindre hésitation. De son côté, Claudel profite de son expérience exotique en Chine ou au Japon pour trouver le *sens* de la création du monde grâce à son élargissement de la connaissance vers les idées taoïstes et les formes calligraphiées des caractères chinois.

En supposant que la différence de mentalité, ainsi que la conception de la nature et de l'espace ne partagent pas la même origine, posons l'hypothèse suivante : les écrivains « orientalistes » comme Loti, Segalen et Claudel sont les hommes du pont qui relie l'Orient et l'Occident, et ce grâce à leur passion pour la fusion des cultures du monde, ainsi que par leur rêve de réaliser l'existence langagière entre le Réel et l'Imaginaire en utilisant la Langue, merveilleuse création de l'Homme.

Par ailleurs, pour David-Néel, suite à sa quête de l'esprit idéal, elle a trouvé l'essence de sa vie au Tibet ; elle agit comme si ce pays l'avait appelée : la vocation de sa vie est de répandre les doctrines et la méthode de méditation des bouddhistes tibétains au monde. En construisant une maison de style tibétain à Digne en France, elle cesse d'écrire pour prouver son existence en tant que femme qui croit fortement en la puissance douce et flexible de la notion du bouddhisme. Ses récits de voyage donnent aux lecteurs un rêve pour trouver leur façon de vivre avec sérénité et certitude. Pour elle, l'espace littéraire n'est qu'un lieu pour faire se rencontrer le « Moi » et l'Autre. Le conditionnement de vie éphémère et absurde ne la fait pas se résigner. Au contraire, elle se révolte à sa manière contre

²⁸² *Ibidem.*

l'absurdité et l'injustice du monde. La littérature est à cet égard très utile pour sa progression en tant qu'individu.

Concernant Michaux, je le mets à part, car c'est un écrivain non classable et marginal, hors de la catégorisation de la littérature, et qui plus est, il ne veut pas se nommer en tant qu'orientaliste. Son espace littéraire, avec les images du « corps » est mis à part, en dehors de l'assemblée des autres auteurs principaux dans cette thèse.

II- Le « corps » humain devant le mystère en Extrême-Orient

Chapitre 1. La quête du mystique dans les œuvres de David-Néel

Grâce à un héritage de sa marraine, David-Néel a réalisé son premier voyage en Inde quand elle avait 22 ans. Avant de quitter la France, elle s'était déjà plongée dans les œuvres orientales au musée Guimet à Paris :

En ce temps-là, le musée Guimet était un temple. C'est ainsi qu'il se dresse, maintenant, au fond de ma mémoire. [...] Dans cette petite chambre, des appels muets s'échappent des pages que l'on feuillette. L'Inde, la Chine, le Japon, tous les points de ce monde qui commence au-delà de Suez sollicitent les lecteurs...Des vocations naissent..la mienne y est née.

Tel était le musée Guimet quand j'avais vingt ans.²⁸³

D'après son ouvrage publié sous le titre *L'Inde où j'ai vécu*, on peut constater son objectif de voyage, notamment en Inde. En effet, la littérature de voyage chez elle est une trace de sa vocation innée à définir la forme sur laquelle elle envisage l'existence de Moi et celle de Dieu. En excluant le corps ou en mettant le corps au centre de l'activité mentale, comment peut-on comprendre la vie mentale chez l'Homme ?

Toutefois, en Inde et dans d'autres pays orientaux dont la croyance est le bouddhisme, le chemin pour trouver la réponse à ces questions est radicalement différent de celui de l'Occident, qui se révèle être une terre de christianisme. En

²⁸³ DAVID-NÉEL, Alexandra, *L'Inde où j'ai vécu : Avant ou après l'Indépendance*, Paris, Plon, 1951, « Introduction : la naissance d'une vocation », p. 11-12.

tout cas, cet écart de mentalité et de raisonnement, qui sont opposés, attire beaucoup cette femme orientaliste vers l'Asie. Dans le deuxième chapitre intitulé « Les Dieux tels que les Indiens les conçoivent et les voient », David-Néel n'a pas oublié de mentionner son attention pour l'écriture pendant son voyage en Inde :

Je ne me propose pas de rédiger un journal de voyage dans lequel mes mouvements à travers l'Inde et les divers épisodes qui les ont accompagnés, se succéderaient par ordre chronologique. Ce que je désire offrir ici, c'est plutôt une série de tableaux présentant la vie mentale, encore plus que la vie matérielle de l'Inde ; de grouper en un tout les informations obtenues à divers moments sur un même sujet.²⁸⁴

En s'appuyant sur son intérêt pour la vie mentale, il est légitime de mettre en cause la question de l'existence de Dieu ; la majorité des Indiens croient en Dieu et ont pour religion le bouddhisme ou l'hindouisme. Avant d'aborder ce thème, je m'intéresserai plutôt à l'influence du bouddhisme dans la structure de l'écriture chez David-Néel, au sens où la quête du mysticisme bouddhiste crée une forte inspiration pour sa littérature de voyage. Il s'agira de présenter sa créativité dans l'écriture sous une atmosphère religieuse.

Avant tout, à travers la perspective qui permet de distinguer la vie mentale de la vie matérielle dans son œuvre, il est nécessaire de réfléchir sur le rapport entre religion et littérature. Car le regard de David-Néel dirigé vers l'Asie se fixe souvent sur des moines bouddhistes, des *gourous*, avec un respect et beaucoup de curiosité : elle s'intéresse beaucoup à la vie des bouddhistes, à tel point qu'elle lit beaucoup de livres sur la méditation et la théorie fondamentale sur le bouddhisme. Ces textes sont caractéristiques pour dépasser les limites de la chrétienté de

²⁸⁴ DAVID-NÉEL, Alexandra, *L'Inde où j'ai vécu : Avant ou après l'Indépendance*, op. cit., « Chapitre II », p. 1.

l'Occident vers la sagesse orientale, notamment en Inde et au Tibet, au-delà de la Chine.

En supposant que cette femme, dont le chemin mystique s'apparente bien à sa vie religieuse, essaie de trouver la scission entre le corps et l'esprit, voire l'âme dans le bouddhisme, on peut se demander si son affinité au bouddhisme est sensée, si elle n'est poussé vers l'Orient que parce que l'Occident de l'époque n'a pas le potentiel qui la satisfait, au point qu'elle veut quitter le territoire européen. Il est possible que les références du corps dans un pays oriental soient intéressantes pour elle, afin de trouver sa propre valeur du corps.

Son œuvre ambitieuse ayant pour but de transmettre les méthodes du bouddhisme tibétain au pays francophone, *Le Bouddhisme du Bouddha : Ses doctrines, ses méthodes et ses développements mahayanistes et tantriques au Tibet* est digne de se nommer un ouvrage assez pédagogique au sens où il y a des aspects observés par l'auteur sous un angle objectif et clair. De plus, les textes sont littéralement traduits d'après le livre original en version française, tout en respectant le sens d'origine. David-Néel est à la fois traductrice et pédagogue dans cette publication. A travers les textes, David-Néel envoie-t-elle quelque message caché derrière des mots plutôt rationnels et conventionnels? Le mystère qu'elle a vécu pendant son voyage en Asie et son ressenti personnel sont immanents à son écriture, qui est influencée par la spiritualité orientale, notamment le bouddhisme.

Ce faisant, la spiritualité est un enjeu important pour saisir la notion du corps chez elle. On va voir comment les théories prouvées et affirmées par les bouddhistes s'imbibent dans son écriture. Cette étude a pour but de mettre en lumière l'importance de la religion dans la littérature et d'appréhender la notion du corps dans le bouddhisme grâce à son œuvre, car elle tente de comprendre le corps qui peut conduire à l'adhésion à la véritable spiritualité. *Le Bouddhisme du Bouddha* est assurément apparu au monde grâce à l'aide de son fils adoptif, le lama Yongden, avec qui elle a est entrée à Lhassa, la capitale du Tibet ; c'était un

compagnon fidèle qui l'accompagnait tant bien que mal pendant son voyage en Asie.

Avant tout, l'observation du corps est importante pour comprendre celui-ci. Selon ce livre, l'observation du corps comprend l'observation de la respiration, des positions du corps, de ses mouvements, de l'impureté du corps. Voici ce que David-Néel remarque par rapport au corps humain :

Le disciple conclut que le corps qui va, qui vient, qui se livre à diverses actions n'est qu'un produit de la réunion des quatre forces élémentaires : solidité, fluidité, chaleur, mouvement.²⁸⁵

Ensuite, on peut découvrir une note concernant ce commentaire : « Considérées ainsi comme : inertie, cohésion, radiation, vibration et symbolisées respectivement par la terre, l'eau, le feu, l'air ou le vent ».²⁸⁶ Cette comparaison entre le corps humain et les grands éléments de la nature nous permet de voir le lien fort qui existe entre l'homme et la nature qui l'entoure. Ils ne sont pas séparables l'un de l'autre, du fait de la succession des cycles de renaissances, ou la roue de la vie, autrement dit, *Samsâra*, selon le concept bouddhiste. Le corps n'est qu'un véhicule sous forme matérielle pour les bouddhistes ; selon eux, ce n'est qu'un passage et quelquefois l'attachement excessif du corps ne cesse de créer une souffrance et une soif sans fin. Même si le corps est un support pour vivre en état de méditation, il n'est rien d'autre qu'un phénomène, qui donne à l'homme une certaine illusion gratuite. David-Néel est plus ou moins d'accord avec les pensées bouddhistes, car comme les bouddhistes, elle se méfie du corps et des mots qui conditionnent la différence entre le Moi et l'Autre ; elle recherche une activité mentale pour trouver l'essence d'un être, au-delà du mystère. Au cours de son

²⁸⁵ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Le Bouddhisme du Bouddha : Ses doctrines, ses méthodes et ses développements mahayanistes et tantriques au Tibet*, Paris, Éditions du Rocher, 1977, « Chapitre V : Le sentier aux huit embranchements », p. 87.

²⁸⁶ *Ibidem*.

enquête sur la spiritualité, elle tourne son regard vers l'Orient, berceau de la reconnaissance du bouddhisme :

Comment les Bouddhistes voient-ils la personne ? Ils la voient comme étant composée de cinq parties qu'ils dénomment *skandhas* : forme matérielle (le corps), sensations, perceptions, confections mentales (idées, volitions, etc.) et conscience. [...] Cela que nous appelons un être, un individu, une personne ou que nous désignons comme "Moi" n'est rien d'autre qu'une combinaison changeante de phénomènes physiques et psychiques et n'a pas d'existence en elle-même.²⁸⁷

Dès lors, l'individualisme et le rationalisme qui sont indispensables pour appréhender l'Occident ne correspondent pas tout à fait à la préoccupation de cette femme attirée effectivement par une exploration mystérieuse ayant un caractère non-conformiste. Selon ses œuvres, sur ses acquis bouddhiques et ses expériences de voyage, il nous faut certaines connaissances vis-à-vis du pays et de la religion de l'autre ; sur ce point-là, on ne peut pas nier que la pensée bouddhiste s'est plus ou moins immergée dans son écriture d'une manière sous-entendue, ou manifestement expressive.

Par exemple, Geneviève James, spécialiste de la littérature française, souligne que David-Néel est l'un des auteurs qui essaient l'écriture mystique au féminin au cours du siècle dernier. La période historique dans laquelle David-Néel a vécu influence très certainement sa vocation d'écrire ses expériences dites mystiques en Asie.

Par ailleurs, elle est quasiment convertie au bouddhisme : elle maîtrise des méditations tibétaines et enseigne les doctrines du bouddhisme en traduisant les textes importants de cette religion. Pour quelle raison choisit-elle l'ascétisme,

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 143-145.

ainsi que la vie mendicante (par l'abandon des comforts à la fois physique et mental)? Elle a commencé assez tôt sa méditation et l'essai de jeûne et d'austérité : bien avant sa quinzième année. Dans son récit de voyage autobiographique, *Sous une nuée d'orages*, elle les évoque ainsi :

Il me paraissait désirable et quelque peu glorieux, de savoir dominer les réactions de sa sensibilité, de 's'en durcir'. L'esprit, pensais-je, devait mater le corps et s'en faire un instrument robuste et docile propre à servir ses desseins sans faillir.²⁸⁸

Avant de parler de sa vie en tant qu'écrivain, il faut préciser que David-Néel est une personne hors norme, à tel point que l'on ne peut pas la mettre dans une catégorie du genre littéraire. Elle choisit sa propre valeur du bonheur et assume complètement son choix de vie.

Alors, quelles contributions le mysticisme bouddhique apporte-t-il à son écriture ? Est-ce que l'on peut constater que ses écrits sont efficaces au point qu'elle s'engage elle-même et à travers sa vie personnelle : rêve-t-elle de s'engager en politique en tant qu'anarchiste, contre la gouvernance de l'homme du pouvoir ? Admettons que David-Néel critique le pouvoir des politiques mal utilisés et l'abus de la religion. Une femme comme elle, qui est consciente du mal du monde, préconise une autre façon de vivre et de changer de vision du monde grâce à son illumination du bouddhisme. D'après les bouddhistes, la cause première de la souffrance dans le monde est l'ignorance. Dans *Pour la vie*, David-Néel n'hésite pas à montrer son admiration considérable de l'art de vivre des bouddhistes : « Combat la souffrance, cesse d'être la victime de ta propre stupidité ! Tes erreurs, tes préjugés sont les divinités des ténèbres sur l'autel de qui tu immoles le meilleur de ta vie. Apprends à connaître la nature des choses qui

²⁸⁸ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Sous une nuée d'orages*, Paris, Plon, 1980, p. 15.

t'environnent, à te connaître toi-même. Rends-toi intelligent et la connaissance te fera libre et heureux. »²⁸⁹

À propos de son cheminement spirituel, du catholicisme de son jeune âge jusqu'à l'acceptation de l'abnégation du Moi et du désir, David-Néel a un parcours exceptionnel pendant la majeure partie de sa vie. Par conséquent, concernant ses écrits inspirés par ses expériences mystérieuses, sa composition s'appuie beaucoup sur sa foi religieuse : elle essaie de poursuivre son écriture au-delà de la religion pour atteindre le « mysticisme ». La définition du « mysticisme » nous amène à une réflexion profonde sur l'essence de la vie.

Désormais, la première étape sera l'élaboration du « mysticisme » dans la littérature. Voici d'abord sa définition, que l'on peut vérifier dans le dictionnaire du littéraire :

Indissociable de la tradition religieuse, culturelle et sociale dans laquelle il s'est formé, le mysticisme religieux. Il se distingue par l'affirmation d'une expérience vécue et intuitive du divin, de l'éternel, de l'infini et trouve à s'incarner dans des courants diversement constitués (quiétisme, illuminisme)²⁹⁰

Si, selon David-Néel, le « mysticisme » relève du sacré, loin de ce qui est matériel et tangible dans la réalité actuelle, son écriture vise plutôt à révéler sa découverte du mystère du monde et de la vie grâce aux voyages extrêmement rigoureux (elle a vécu comme une mendicante avec son fils adoptif au Tibet). Surtout, le mysticisme bouddhique est crucial : cela la motive beaucoup pour approfondir sa foi en tant que bouddhiste et voyageuse d'exploration. Alors, la perspective transculturelle très différente entre l'Occident et l'Orient par rapport à la ferveur mystique permet un parcours pour David-Néel vers une nouvelle forme

²⁸⁹ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Féministe et libertaire, Écrits de jeunesse*, op. cit., p.85-86.

²⁹⁰ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 501.

d'écriture, qui est telle un croisement de sa réflexion et de son accord avec la doctrine bouddhique ; cela peut se discuter dans ses textes :

La mystique chez elle est une « vieille affaire personnelle » qui l'a amenée dès sa jeunesse à ne pas être comme les autres, à préférer l'impossible plutôt que de retomber dans ce qu'elle considèrerait être le choix de la médiocrité.²⁹¹

[...] alors que son cheminement véritable est celui d'une recherche philosophique et mystique faite des doutes de celle qui progresse dans la voie bouddhique, qui est la sienne. L'Asie demeurera sa tour d'ivoire, un espace intérieur qui ne regarde qu'elle-même.²⁹²

La littérature est-elle un outil pour vulgariser sa conviction bouddhique pour les lecteurs francophones ? Son aventure physique et son apprentissage de la sagesse vers le Bouddhisme sont manifestement les causes de son écriture, quel qu'en soit le genre spécifique. Mon analyse des ouvrages de David-Néel sert donc « plutôt à illustrer leur créativité mystique dans le domaine littéraire. »²⁹³ Dérivé de la notion de la « mystique », le « mystère » est désigné de la manière suivante selon le dictionnaire du littéraire : « le terme de mystère vient de *ministerium*, « office religieux », devenu *misterium* par contraction, puis *mystrium* par fausse étymologie. »²⁹⁴ La notion de la « mystique » dans les œuvres de David-Néel est capitale pour l'évolution de son voyage et pour l'achèvement de son œuvre pendant ou après son voyage en Asie. Cette question sur la « mystique » est indissociable de la religion bouddhique, dans laquelle ses œuvres se sont formées

²⁹¹ DAVID-NÉEL, Alexandra, Lama A. Yongden, *Dieux et démons des solitudes tibétaines*, Paris, Plon, 2004, « préface », p. 14-15.

²⁹² *Ibid.*, p. 16.

²⁹³ JAMES, Geneviève (dir.), *De l'écriture mystique au féminin*, op. cit., p. 2.

²⁹⁴ ARON, Paul, SAINT-Jacques, Denis, VIALA Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 500.

dans le but d'émanciper la véritable philosophie en Europe. Cette expérience personnelle lui permet de trouver à s'incarner dans des courants religieux au Tibet, de sorte qu'elle rencontre de grands moines et réussit à entrer dans un endroit interdit au public. Nonobstant son mépris de la mauvaise foi dans la religion en général alors qu'elle ne cesse de critiquer les mauvais côtés de la religion, elle assume sa vie convertie au bouddhisme en Asie. Ce temps vécu peut se combiner avec ses écritures qui témoignent de son acquis bouddhique et quelques écrits sur les « mystiques et magiciens du Tibet » qui est le titre du chapitre précis dans *Dieux et démons des solitudes tibétaines*.

Alors, pour elle, « ses séjours en Asie n'ont qu'un but, se reconnecter à cette pensée vivante qui donne un sens à sa vie. »²⁹⁵. En écoutant son cœur et en promenant son regard, elle choisit de se consacrer à voyager dans l'un des pays les moins connus. Le monde extérieur qu'on voit et perçoit n'est qu'une enveloppe de l'essence du monde intérieur qui cache le sens de la vie, comme un secret. C'est pourquoi la quête de la « mystique » tend à réaliser le voyage nonobstant avec l'état extrêmement rigoureux et à créer des œuvres manifestant ses empreintes de l'intime, non comme un espace individuel qui ne concerne que soi-même, mais comme celui qui est universel avec soi-même en général.

Au sein de la vie, inévitablement, on s'affronte aux choses non explicables. Selon David-Néel, il n'est donc pas étonnant que « le miracle expliqué n'est pas un miracle. »²⁹⁶ Le miracle est au-delà de notre capacité humaine : l'on n'a rien d'autre à faire qu'accepter et supporter ce phénomène mystérieux. Très curieuse quant à l'omniprésence du mystère dans la vie, David-Néel a le courage de vivre une vie mystérieuse dans le Pays des neiges avec les gourous et les gens qui croient au démon ainsi qu'à l'esprit se réincarnant à nouveau après la mort du corps. En s'intéressant à la spiritualité orientale, David-Néel dépasse sans hésitation le clivage entre l'Orient et l'Occident. De ce fait, même si elle n'est

²⁹⁵ DAVID-NÉEL, Alexandra, Lama A. Yongden, *Dieux et démons des solitudes tibétaines*, op. cit., p. 20-21

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 305-306.

plus en vie de nos jours, les traces des liaisons qu'elle a effectuées entre ces deux continents opposés restent en permanence sur le territoire français :

Son œuvre se veut un pont qui réunit deux mondes opposés mais complémentaires, à condition de laisser la voie ouverte entre les deux. Symboliquement, c'est ce concept que la ville de Digne-les-Bains se propose de rappeler, en donnant au grand pont que l'on a construit à proximité de Samten dzong le nom d'Alexandra David-Néel.²⁹⁷

Faisant appel à des apports variables, David-Néel compte envisager la « littérature personnelle » en ce qu'elle constitue la pensée bouddhique : elle veut traduire les textes présentant les doctrines et les expériences vécues pendant son voyage d'exploration en Asie. Ses tentatives d'exploration avaient également pour but de créer des œuvres exprimant la valeur et le monde de la vie, loin de l'Occident, en tant que source de la vie du monde.

Admirant les esprits orientaux, elle pense que l'Orient a un rôle non négligeable pour changer un monde qui ne la rend pas sereine. Bon gré, mal gré, parmi les pays asiatiques, le Tibet est celui où elle réussit à trouver le bonheur et la sagesse. En effet, elle écrit davantage de textes sur le bouddhisme tibétain, ses coutumes quotidiennes et sa culture, son mode de vie à l'échelon de l'ensemble de ses carnets de voyage, et cela malgré son passage prolongé à travers l'Inde, la Chine, le Japon, la Corée etc. Pour elle, rechercher la « mystique » dans la vie des Tibétains est indispensable pour son étude du « mysticisme religieux » ; en particulier, le bouddhisme, petit à petit et par des efforts considérables, lui permet d'atteindre son but : un quiétisme absolu par la sensation du vide et de l'infini.

Pourtant, à l'époque, ce chemin spirituel est loin d'être facilement accessible lorsque l'on est une femme occidentale sur le territoire tibétain. En dépit de sa

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 25.

motivation pour avancer davantage dans sa recherche, il reste plus ou moins le problème de la traduction : il faut trouver le mot juste pour décrire et expliquer ses expériences et ses acquis. Surtout, le malentendu des notions orientales dans un pays occidental n'est pas rare :

[...] l'orientaliste fait remarquer judicieusement que « sorcellerie » et « magie » tibétaines ne correspondent aucunement à des concepts comme l'entend l'Occident et ne sauraient être dominées par la notion du « diable », l'opposé de Dieu. Les Tibétains admettent l'existence d'une multitude de dieux dans « notre monde du désir ». Certains dieux, explique-t-elle, sont bienveillants et peuvent jouir de pouvoir étendus, d'autres irritables ou rancuniers n'ont que des moyens d'action faibles et limités. Les Tibétains s'efforcent de s'attirer leur bon vouloir par des offrandes pour obtenir ce qu'ils désirent. Dans ce but, ils usent de formules magiques : les *ngags*.²⁹⁸

À ce propos, comment envisage-t-elle la solution à cette différence de langage et de raisonnement de l'esprit entre l'Orient et l'Occident ? Concernant la notion de la « mystique » de l'autre monde, ce sera un enjeu important quand elle écrira ses œuvres, puisque ce terme déjà difficile à démontrer clairement a un sens polyvalent. Et puis, il y a forcément des termes tibétains qui n'existent pas dans le système du langage français, et vice-versa.

Voici la confession de David-Néel dans son ouvrage sur l'expérience mystique au Tibet :

Le fait est que les Orientaux ne font pas montre de leurs connaissances mystiques, philosophiques ou psychiques. Il est

²⁹⁸ JAMES, Geneviève (dir.), *De l'écriture mystique au féminin*, op. cit., p.115.

extrêmement difficile d'obtenir leur confiance sur ce point. Un voyageur en quête d'observations peut fort bien recevoir l'hospitalité chez un lama, boire du thé familièrement avec lui pendant plusieurs mois et repartir croyant son hôte un parfait ignorant, alors que ce dernier eût pu, non seulement à répondre à toutes des questions, mais lui apprendre nombre d'autres choses auxquelles il n'a même pas songé. [...] Pour en terminer avec ce sujet, je ferai remarquer que les termes traduits par « connaissance », « conscience », « esprit » n'ont pas exactement la même signification en tibétain qu'en français.²⁹⁹

D'une part, la division entre l'Orient et l'Occident est relative au sens où l'un n'existe pas sans l'autre, car l'Orient est une notion géographiquement distincte, qui marque également la différence culturelle, ethnique, historique etc. La définition de l'Orient est très complexe dans la mesure où certains critiques pensent que c'est un concept inventé par des Occidentaux pour donner une image de l'Autre qui n'est pas la sienne.

Par exemple, le terme « mystique » donne des sens différents selon la religion, comme suit :

Ainsi selon Alexandra David-Néel le concept du mysticisme tibétain diffère totalement de la notion de mystique chrétienne. Jean Chalon, un de ses biographes, qui a préfacé son livre posthume *La lame de sagesse*, souligne que la teneur du livre présente une « confession admirable même dans ses excès, de cette mystique à qui manque la grâce » (A. David-Néel, *La lampe de sagesse*, Paris, Rocher, 1986, p. 7). Même s'il la qualifie de mystique, il la différencie immédiatement, car il entend par ce

²⁹⁹ DAVID-NÉEL, Alexandra, Lama A. Yongden, *Dieux et démons des solitudes tibétaines*, op. cit., p. 278.

terme de « grâce » se référer à une notion spécifique de la tradition chrétienne catholique³⁰⁰, faveur que Dieu accorde à des êtres privilégiés ressentant des « états mystiques ». ³⁰¹

D'autre part, il n'est pas étonnant de percevoir l'Orient et l'Occident comme des entités homogènes selon l'échelle unifiant le monde. Dès lors, c'est une question de controverse de définir l'Orient ou l'Orientalisme surtout selon le caractère des Occidentaux. Au sens plus strict, l'auteur de *L'Orientalisme*, Edward Wadie Saïd, insiste sur la définition de l'Orient comme suit :

L'Orientalisme (1978) du palestinien Edward W. Saïd lance la critique postcoloniale. Dans la filiation des travaux de Michel Foucault et Raymond Williams, il lit l'Orient comme une construction discursive et le croit comme un écran sur lequel se projettent les fantasmes de l'Occident (fantasmes qui servent d'alibi aux puissances occidentales qu'entreprennent de l'exploiter)³⁰²

De toute façon, l'interprétation contient toujours une partie modifiée et transformée selon le sens saisi par un sujet qui n'est pas un émetteur. De fait, ce sujet n'est qu'un récepteur qui s'attaque à la « dichotomie » opposant le sens d'origine et le sens traduit, qui n'ont pas la même valeur selon leur adaptation. C'est le débat polémique de la définition des mots qui constitue l'enjeu central pour comprendre l'Autre et également la pensée de l'Autre. D'emblée, il y a pourtant des concepts flous et incompréhensibles dans les textes écrits par David-Néel au sujet du bouddhisme tibétain et des phénomènes mystiques. Mais son

³⁰⁰ Les théologiens chrétiens distinguent *la* mystique présentant le point de vue catholique et *les* mystiques qui concernent toutes les autres religions. Voir : *La mystique et les mystiques*, André Ravier et al., Paris, Desclée de Brouwet, 1965.

³⁰¹ JAMES, Geneviève (dir.), *De l'écriture mystique au féminin*, op. cit., p.120.

³⁰² Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 601.

ouvrage recouvrirait plutôt une cohabitation entre différentes cultures et une philosophie orientale en permettant de donner aux lecteurs une sorte de vision du monde mystérieux.

En admettant que l'enquête sur la « mystique » soit un chemin qui permette de comprendre le monde invisible à travers le monde réel et le divin, l'éternel jusqu'à la réflexion sur Dieu, dans les œuvres de David-Néel, quel rapport existe-t-il entre la religion et la littérature ? Pour elle, quel rôle important joue l'écriture de voyage ? Certes, il est possible que l'acte d'écrire chez elle soit une manière de témoigner et de fixer sa pensée (sans cesse en mouvement). De plus, les préjugés en Occident à l'égard du bouddhisme lui donnent une bonne motivation pour écrire sur le bouddhisme tibétain en langue française. De même, la conscience du « Moi » n'est pas correctement traduisible d'une langue à l'autre entre l'Occident et l'Orient, et ce parce que l'axiome de base n'est pas identique pour l'une ou pour l'autre. La compréhension de la réincarnation du « Moi » compris par les Occidentaux n'est pas exactement la même que chez les bouddhistes au Tibet. À cet égard, voyons ensemble la remarque de cette femme orientaliste :

Les profanes imaginent, en général, que les bouddhistes croient à la réincarnation de l'âme, voire même à la métempsychose. C'est là une erreur. Ce que le bouddhisme enseigne, c'est que l'énergie produite par l'activité mentale et physique d'un être cause l'apparition de nouveaux phénomènes mentaux et physiques après que cet être a été dissous par la mort.

Il existe, sur ce sujet, nombre de théories subtiles ; et les mystiques du Tibet paraissent avoir acquis une vue plus profonde de la question que la plupart des autres bouddhistes.

Sans qu'il soit nécessaire d'insister sur ce point, l'on comprend que les conceptions des philosophes ne sont comprises que par une élite. Quant aux masses, bien qu'elles répètent le credo orthodoxe :

« Tous les agrégats sont impermanents, il n'existe aucun "moi" dans la personne », elles demeurent attachées à la croyance plus simple en une entité indéfinie qui pérégrine de monde en monde, revêtant des formes diverses.³⁰³

Dès lors, le « Moi » selon l'échelle de raisonnement occidental n'existe pas dans la pensée bouddhiste, et de la même manière, la représentation de la mystique au Tibet que David-Néel a vécu sur place et appris par les anachorètes et les habitants tibétains, laisse un manque de certitude qu'il faut justifier. Mais la mise en accusation de la « mystique » tibétaine dans les œuvres de David-Néel est pardonnable car, même si la « superstition » au Tibet semble une croyance naïve ou délirante selon les critères des croyants orthodoxes d'autres religions, lorsque sa vie est enrichie par la découverte du monde tibétain, elle a tendance à appréhender sa propre identité comme ayant des qualités telles que : femme, occidentale, féministe et anarchiste, etc. L'idée de faire un voyage dans un pays merveilleux et mystérieux comme le Tibet à la recherche de la « mystique » est un des moyens qui permet de comprendre sa vocation. Se connaître véritablement soi-même est un pas crucial pour comprendre l'Autre, le monde et l'autre moi, c'est-à-dire l'alter ego. Pour David-Néel, son alter ego est le Tibet lui-même.

Les phénomènes mystiques présentés dans ses œuvres laissent des empreintes énigmatiques et surnaturelles qui ne sont pas justifiables de manière scientifique. Sur ce point, la science perd sa place pour expliquer les phénomènes psychiques chez les lamaïstes tibétains. Au-delà du champ scientifiquement prouvable, David-Néel croit fortement en des choses insaisissables par la perception humaine. C'est pourquoi elle est tant attirée par les phénomènes psychiques dans le bouddhisme tibétain dont l'intérêt est de rehausser la position des choses mystiques au rang le plus haut (parce qu'elles le méritent).

³⁰³ DAVID-NÉEL, Alexandra/Lama A. Yongden, *Dieux et démons des solitudes tibétaines*, op. cit., p.53.

Avant de clôturer ce chapitre, j'aimerais ajouter l'un de ses textes pour souligner le but de son écriture sur les phénomènes psychiques, plus particulièrement sur la « mystique » dans le bouddhisme tibétain :

On pourrait en dire bien davantage au sujet des phénomènes psychiques au Tibet. La relation d'un seul investigateur ne peut être que très incomplète, particulièrement dans les conditions difficiles parmi lesquelles ces recherches doivent être poursuivies dans ce pays.

L'idée de faire un cours de magie ou de prêcher des doctrines quelconques au sujet des phénomènes psychiques est très loin de ma pensée. Mon but a simplement été de donner une idée de la manière dont sont envisagés, dans un des pays les moins connus du monde, certains faits rentrant dans le champ des études psychologiques.

Je serais heureuse si le présent livre pouvait inspirer, à quelques savants plus qualifiés que moi pour une telle besogne, le désir d'entreprendre de sérieuses investigations au sujet des phénomènes que j'ai mentionnés brièvement.

L'étude des phénomènes psychiques doit, il me semble, s'inspirer du même esprit que n'importe quelle recherche scientifique. Les découvertes que l'on peut faire dans ce domaine n'ont rien de miraculeux, rien qui puisse justifier les croyances superstitieuses et les divagations auxquelles certains se sont abandonnés à leur propos. Bien au contraire, ces recherches tendent à mettre au jour le mécanisme des prétendus miracles et le miracle expliqué n'est pas un miracle.³⁰⁴

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 305-306.

Chapitre 2. Un « mal infini » du corps humain face à la Nature dans *Connaissance de l'Est* chez Claudel

Tout d'abord, on ne peut pas éviter de mentionner le fait que Claudel et Segalen s'encouragent l'un l'autre pour que chacun puisse créer son œuvre influencée par les références de la Chine pendant leur séjour en Extrême-Orient. Segalen apprécie certaines œuvres de Claudel, notamment *Connaissance de l'Est*, malgré leur désaccord sur le regard dirigé vers Dieu ; il écrit le 25 janvier 1915 : « *Connaissances*, vous le savez, est ma proie et ma nourriture, même en Chine. »³⁰⁵ Pour ces deux écrivains français, la Chine est un pays qui leur permet de se consacrer à l'élaboration de leur œuvre, car le paysage exotique et les religions traditionnelles (comme le taoïsme et le bouddhisme) leur semblent importants pour ouvrir des réflexions sur la conception de l'écriture littéraire et le rapport entre l'espace réel et l'espace imaginaire. Les références au bouddhisme ne sont pas négligeables dans leurs œuvres, mais on doit préciser que ce n'est pas l'Inde, le berceau du bouddhisme, qui les intéresse au fond. Ce qui compte pour eux, ce sont plutôt les éléments nécessaires pour comprendre le bouddhisme dans les pays orientaux à travers l'Inde, la Chine et le Japon.

Ces deux derniers pays se sont adaptés à la propagation du bouddhisme indien au fil du temps et ont modifié cette religion selon leur culture locale. Bien sûr, pendant leur séjour en Chine, Claudel et Segalen ont vu et examiné des temples bouddhistes et des statues de Bouddhas, voire des moines bouddhistes. Nous pouvons remarquer leur intérêt pour le bouddhisme, souvent présent dans leurs œuvres avec la théorie du taoïsme et du confucianisme.

En tant que catholique, Claudel accepte sincèrement la religion de l'Autre dans un pays oriental. Néanmoins, nous allons voir de quelle manière et dans quel but l'auteur de *Connaissance de l'Est* place le « mal » dans le corps humain en face

³⁰⁵ SEGALEN, Victor, *Correspondance II (1912-1919)*, Paris, Fayard, 2004, p. 546.

de la Nature en Extrême-Orient. Malgré le doute et le refus de la religion orientale, il est incontestable que Claudel vit avec certains aspects de la pensée philosophique en Chine et au Japon. Il est attiré par un monde qui ne lui appartient pas ; il rêve de réaliser son but qui est de mieux comprendre sa conception de la vie et de connaître l'essence de Dieu. Il ne faut pas oublier que cet auteur tente tout simplement de comparer sa connaissance avec celle de l'autre pour renforcer la sienne en tant que vérité sincère :

Catholique, Claudel a besoin de savoir, de comparer, ne serait-ce que pour mieux affirmer sa foi. En optant pour la Carrière, il décide, en quelque sorte, d'aller vers un monde qui lui est inconnu, mais où sa tâche de chrétien sera, d'une manière ou d'une autre, de contribuer au progrès de la vérité. Homme de bon sens, le futur diplomate sait que pour agir il faut d'abord être bien informé.³⁰⁶

En 1896, il est chargé de la gérance du consulat de Fou-Tcheou en Chine. À cette époque, il écrit *Le Repos du Septième Jour* et les premiers poèmes de *Connaissances de l'Est* selon la chronologie sommaire.³⁰⁷ Il est vrai que le temps difficile de sa jeunesse, avant la conversion, le hante subtilement pendant son séjour en Extrême-Orient. On peut aisément trouver son angoisse de non-être quand il déclare que « l'être est toujours préférable au non-être ».³⁰⁸ Son obsession douloureuse par rapport à l'enfer se trouve également dans son drame *Le Repos du Septième Jour*.

Le jeune Claudel a essayé de se suicider pendant une période de *Saison en enfer* : « J'en était venu à songer au suicide. J'ai ébauché le geste final. »³⁰⁹ Ce

³⁰⁶ HUE, Bernard, *Littératures et Arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 110.

³⁰⁷ CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est*, coll. « Poésie », Paris, Éditions Gallimard, 1974, pour la chronologie, p. 300.

³⁰⁸ CLAUDEL, Paul, *Conversations dans le Loir-et-Cher, Dimanche, Œuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1965, p. 702.

³⁰⁹ GUILLEMIN, Henri, « Claudel avant sa « conversion » », Paris, Revue de Paris, mai 1955, p.

chapitre présent se clôturera sur une analyse de la conscience claudélienne du « mal infini »³¹⁰ du corps humain en face de la Nature, notamment dans un espace inconnu et loin de son pays natal et de sa foi catholique.

Dans *Connaissance de l'Est*, le dialogue du narrateur nous fait envisager le monde *chinois* vis-à-vis du monde chrétien. Ce n'est pas seulement une simple comparaison entre deux mondes différents. Il s'agit de pénétrer dans un monde qui n'est pas le sien afin de comprendre un univers harmonieux dans lequel la solidarité est absolue. De cette manière, l'objet dans ces poèmes claudéliens est d'emblée un catalyseur dynamique pour co-naître avec une connaissance qui « n'est pas une soumission à l'objet, mais une victoire sur l'objet ».³¹¹ D'après l'entretien avec Jean Amrouche, Claudel constate : « mon idée a été toujours que l'on n'était pas fait pour être compris comme vous dites dans la création, mais pour la vaincre. »³¹²

Dès lors, on va voir les preuves les plus significatives pour justifier son idée du « mal infini » représenté par le corps humain en face de la Nature. Tel est le cas de l'Univers absolu. Partons du fait que l'union des deux natures en Jésus-Christ, c'est-à-dire, avoir à la fois un corps humain et celui de Dieu, est également un enjeu intéressant ici pour examiner le recours claudélien au registre poétique. À l'inverse de sa croyance chrétienne, dans quel but et avec quelle efficacité la religion et la mentalité chinoises sont-elles présentes dans *Connaissance de l'Est* ? Le remède de son « mal infini » relève-t-il de la pensée extrême-orientale ? Ou est-ce que son blasphème contre la religion chinoise l'aide à mieux comprendre la leçon biblique et le motive à croire en Dieu ? En tout cas, ces questions nous sembleront inévitables pour ouvrir une réflexion sur la conception claudélienne de la définition du corps humain et de la Nature dans un monde de mots sur un papier

94.

³¹⁰ CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, op. cit., p. 64.

³¹¹ BRESSOLETTE, Michel, « Claudel et François Mauriac interrogés par Jean Amrouche », in *Mauriac-Claude : Le désir et l'infini*, Actes du colloque du Sénat et de la Sorbonne, 24, 25, 26 octobre 2001, réunis par Jean-François Duran, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 254.

³¹² CLAUDEL, Paul, *Mémoires improvisés*, Paris, Éditions Gallimard p. 197-198.

blanc. Évidemment, il nous paraît à cet égard très utile de réfléchir sur le Dieu claudélien. Surtout, le moment où il devient un croyant fidèle a lieu dans Notre-Dame de Paris, le 25 décembre 1886 : « En un instant, mon cœur fut touché et je crus... j'avais eu tout à coup le sentiment déchirant de l'innocence, de l'éternelle enfance de Dieu. »³¹³ On peut considérer son écriture littéraire en tant que vocation religieuse pour trouver le sens de Dieu :

Claudel, avant que la conversion ne lui redonne un centre, ne cesse, dans sa poésie et son théâtre, de décrire une inadéquation entre l'homme et le monde, comme si un ajointement se révélait impossible : l'œuvre de Rimbaud est le génial témoignage de ce sentiment d'étrangeté dont seul le christianisme, dira Claudel, peut dévoiler le sens caché.³¹⁴

Par la suite, son amour divin lui donne un grand devoir, comme une quête du monde dont l'âme est éternelle et qui se pare avec le « mal infini » humain. Pour revenir à la question du jointement difficile entre l'homme et le monde, l'être humain vit sa vie passagère avec angoisse à cause du corps mortel. En voici une preuve dans *le Risque de la Mer* :

Il n'y a point autour de moi de solidité, je suis situé dans le chaos,
je suis perdu dans l'intérieur de la Mort.³¹⁵

³¹³ BOISDEFFRE, Pierre de, « Claudel et Mauriac dans leur siècle » in *Mauriac-Claude : Le désir et l'infini*, Actes du colloque du Sénat et de la Sorbonne, 24, 25, 26 octobre 2001, réunis par Jean-François Duran, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 18.

³¹⁴ DURAN, Jean-François, «Le désir et l'infini : Rimbaud-Mauriac-Claudel », in *Mauriac-Claude : Le désir et l'infini*, Actes du colloque du Sénat et de la Sorbonne, 24, 25, 26 octobre 2001, réunis par Jean-François Duran, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 128.

³¹⁵ CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est*, op. cit., p. 115.

Donc, l'Homme a besoin de sa religion, pour être sauvé par Dieu et échapper à la peur de la mort. Penchons-nous à présent sur le thème du « mal » humain devant la Nature dans *Connaissance de l'Est*, pour ensuite légitimement se questionner sur ce « mal » en fonction de « l'instrument du bien dans le drame claudélien »³¹⁶.

D'abord, l'une des causes du « mal infini » est la scission entre le corps et l'âme. Avec la foi chrétienne, Claudel tente de déchiffrer le sens de la Nature autour de lui. La relation du sujet pensant et de l'espace qui le pénètre le conduit effectivement à se plonger dans la réflexion sur l'Univers comme création de Dieu. Les paysages exotiques en Chine ou au Japon et l'architecture orientale l'aident à mieux se confronter à un nouveau monde qui n'est pas le sien, qui est donc énigmatique, à décoder :

Claudel ne décrit donc pas la Chine : il l'interroge, avec sa foi et sa poétique en formation. Il subsiste dans le recueil, jusqu'à *L'Heure jaune*, une curiosité et un désir intenses de comprendre le paysage chinois.³¹⁷

Toutefois, le manque de solidité sur Terre fait souffrir profondément ce poète qui ne cesse de poser la question mallarméenne sur les objets autour de lui : « Qu'est-ce que cela veut dire ? »³¹⁸ En empruntant l'élaboration du signe mallarméen, Claudel essaie d'écrire des poésies *symboliques* à la recherche de la solidité entre le sujet et l'espace. Curieusement, il confesse, dans *Mémoires*

³¹⁶ DYE, Michel, « Le thème du renoncement dans *Les Mal-Aimés* et *La Jeune Fille Violaine* (2^{ème} version) », *Mauriac Claude : Le désir et l'infini*, Actes du colloque du Sénat et de la Sorbonne, 24, 25, 26 octobre 2001, réunis par Jean-François Duran, Paris, L'Harmattan, 2003, p.184.

³¹⁷ ALEXANDRE, Didier, *Genèse de la poétique de Claudel*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 452.

³¹⁸ CLAUDEL, Paul, « L'Enthousiasme », *Œuvres en prose*, op. cit., p. 1396.

Improvisés, que l'illusion du monde par les bouddhistes est une voie essentielle sur laquelle il peut descendre à la recherche du réel :

Avant d'être converti [...] le monde me paraissait manquer de solidité. C'était ce que les bouddhistes appellent le monde de la couleur, le monde de la surface. Et je sentais que sous cette surface il y avait quelque chose de réel, de même qu'en moi-même il y avait quelque chose d'irréfutable qui était le sentiment de la personnalité.³¹⁹

Dans cette étude il s'agit de la notion du corps humain claudélien en tant que création de Dieu, mais qui a un « mal infini » dû à la durée limitée de sa vitalité. Il nous faut souligner le caractère mobile du corps, contrairement à la stabilité immobile des arbres comme le « Cocotier » et le « Banyan » dans ce recueil de poèmes en prose écrit pendant son séjour en Extrême-Orient.

D'ailleurs, plus on avance vers l'avenir, plus on s'accorde aux choses passées et oubliées :

Les choses ne cessent pas d'exister parce que nous les laissons en arrière. [...]

Les choses n'ont pas cessé d'exister derrière nous parce que nous passons ailleurs.³²⁰

Il y a un tas de choses qui me faisaient signe, je le sens, et que j'ai négligées !

Laissez-moi retrouver la source de ces grandes larmes oubliées !³²¹

³¹⁹ CLAUDEL, Paul, *Mémoires Improvisés*, op. cit., p. 97.

³²⁰ CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est*, op. cit., « Hong-Kong », p.25.

³²¹ *Ibid.*, p. 26.

La déambulation de notre mouvement physique dans la description claudélienne mettra en scène la vision sur la vie terrestre de telle façon que l'existence de Dieu est légitime dans l'esprit. Ainsi, dans ce recueil en prose, il expose fréquemment le mouvement du corps humain comme la promenade, la marche, la navigation en mer, la visite des terrains monumentaux. Le mouvement comprenant toujours le commencement et la fin comme *alpha* et *oméga*, il s'agira d'une des causes du « mal infini » chez l'homme. Mais paradoxalement, ce mouvement volontaire, le dynamisme claudélien, laissent l'espoir d'avoir la chance de découvrir un nouveau monde pour comprendre le signe de la Nature. Le mouvement du corps physique s'accordera au refus de la mort et au non-être. Dans *Art poétique*, Claudel souligne que « la qualité la plus générale et seule universelle est le mouvement. »³²² « Un échappement, un recul, une fuite, un éloignement imposé par une force extérieure plus grande. Il est l'effet d'une intolérance, l'impossibilité de rester à la même place, d'être là, de subsister »³²³.

Par la suite, nous voyons Claudel s'appuyer sur la vérification de l'*indéfini* du monde. Dans *le Promeneur*, le narrateur se désigne comme « ce passant inexplicable »³²⁴, « cet homme seul »³²⁵ ainsi que « l'Inspecteur de la Création, le Vérificateur de la chose présente »³²⁶ pendant sa promenade dans un paysage chinois. « Il ne se décolle point du regard qui l'entoure et le pénètre, car la marche lui fait découvrir la solidarité des éléments de la nature dans la mesure où il s'avance sur la route abîmée »³²⁷ :

Chaque arbre a sa personnalité, chaque bestiole son rôle, chaque voix sa place dans la symphonie ; comme on dit que l'on *comprend* la musique, je comprends la nature, comme un récit

³²² CLAUDEP, Paul, *Art poétique*, op. cit., p. 171.

³²³ *Ibid.*, p. 137.

³²⁴ CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est*, op. cit., p.98.

³²⁵ *Ibidem.*

³²⁶ *Ibidem.*

³²⁷ *Ibidem.*

bien détaillé qui ne serait fait que de noms propres ; au fur de la marche et du jour, je m'avance parmi le développement de la doctrine.³²⁸

Néanmoins, il marche volontairement avec un « silence de son âme ». Autrement dit, il relève de son refus du « mal infini » du corps humain, comme Didier Alexandre le remarque : « le dynamique claudélien qui conditionne la description est inséparable d'une rencontre du moi et du monde et de la pénétration d'une chair dans l'épaisseur sensible des choses. »³²⁹ Or, il reste à voir encore si le mouvement du corps physique peut surpasser l'âme indéfinie et invisible. Tandis que le corps est visible et tangible avec les sens humains, la définition de l'âme n'est pas évidente par notre perception humaine. C'est la raison pour laquelle les croyants posent l'existence de l'âme pour échapper au néant après la Mort. De plus, ils pensent que la vraie vie (le Paradis) arrivera en fin de compte pour leur apporter un bonheur éternel. Claudel dit : « La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. »³³⁰ En attendant l'arrivée du monde qu'il désire, il essaie de trouver un sens essentiel à la vie terrestre en marchant sur le chemin malgré l'ambiguïté indéfinissable de l'âme :

Et je marche, je marche, je marche ! Chacun renferme en soi le principe autonome de son déplacement par quoi l'homme se rend vers sa nourriture et son travail. Pour moi, le mouvement égal de mes jambes me sert à mesurer la force de plus subtils appels. L'attrait de toutes choses, je le ressens dans le silence de mon âme.³³¹

³²⁸ CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est*, op. cit., « Le Promeneur », p.98.

³²⁹ ALEXANDRE, Didier, *Genèse de la poésie de Claudel*, Paris, Honoré Champion, 2001, p.394-395.

³³⁰ CLAUDEL, Paul, « *Positions et Propositions* », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 81.

³³¹ CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est*, op. cit., « Le Promeneur », p.99.

Mais il y a un point contradictoire concernant l'éloge du mouvement chez Claudel. Dans un sens chrétien, « immobilité signifie tristesse ; mouvement est synonyme de joie, parce que promesse d'un terme divin. »³³² Néanmoins, dans les poèmes de *Connaissance de l'Est*, le mouvement a un sens négatif, en tant qu'une des causes du « mal infini ». Pourquoi n'a-t-il pas découvert l'éloge du mouvement pour le bonheur dans sa théorie poétique ? Selon mon hypothèse, il a vécu plus de 14 ans dans un pays extrême-oriental, sous le signe de la religion orientale. Dans la doctrine taoïste, la voie du Tao n'a pour but ni la joie ni la tristesse. On dirait que ce chemin est plutôt « vide », de telle sorte que le mouvement n'est qu'un phénomène éphémère pour atteindre le « Néant ». Dans ce climat qui n'a pas de base culturelle judéo-chrétienne, Claudel a l'impression de repousser ces idées « sataniques » pendant son séjour en Chine et au Japon, mais au fur et à mesure du temps, il est de plus en plus curieux d'explorer des idées différentes des siennes. Connaître l'Autre devrait être un moyen efficace pour s'assurer de sa connaissance. Donc, à travers cette analyse, nous estimons que *Connaissance de l'Est* est une enquête importante sur le « mal infini » à cause du corps humain. Selon mon idée de base, cet écrit claudélien reflète essentiellement l'inspiration de l'orientale.

Ensuite, nous pouvons évoquer un mouvement du corps humain dans ses poèmes alors que Alexandre Didier commente que : « [la] nature devient ainsi, en particulier dans *Connaissance de l'Est*, le lieu d'un retour au mystère. »³³³ Voyons un extrait d'une visite des endroits monumentaux en Chine. Dans *Ville la Nuit*, il y a une description explicative de son cheminement dans un quartier villageois de Chine :

³³² HUE, Bernard, *Littératures et Arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 136.

³³³ ALEXANDRE, Didier, *Genèse de la poésie de Claudel*, Paris, Honoré Champion, 2001, p.367.

En marche! Les rues deviennent de plus en plus misérables, nous longeons de hautes palissades de bambous, et, enfin franchissant la porte du Sud, nous tournons vers l'Est. Le chemin suit la base de la haute muraille crénelée. À l'autre main se creuse la profonde tranchée d'un arroyo. Nous voyons, au fond, les sampans éclairés par le feu des marmites : un peuple d'ombres y grouille, pareil aux mânes infernaux.³³⁴

Sa réflexion sur la vie quotidienne des peuples chinois et l'architecture chinoise ébauche quelques thèmes esthétiques et philosophiques sur le sens de l'existence et le fait que le monde réel en manque. Il est nécessaire de mentionner ici comment Claudel est frappé par la structure particulière de la rue et de la maison chinoises :

[I]l n'y a pas de chevaux dans les rues. La cité est purement humaine. Les Chinois observent ceci d'analogie à un principe de ne pas employer un auxiliaire animal et mécanique à la tâche qui peut faire vivre un homme. Cela explique l'étroitesse des rues, les escaliers, les ponts courbes, les maisons sans murs, les cheminements sinueux des venelles et des couloirs. La ville forme un tout cohérent, [...] ³³⁵

Dès lors, il n'est pas téméraire de penser que l'usage littéraire de la culture et de la religion de l'Autre est très important dans l'œuvre claudélienne. Comme le vaste paysage chinois est « spiritualisé »³³⁶, selon lui, dans *Le poète et la Bible*, il intègre la Chine en tant qu'élément de son usage littéraire et religieux.

³³⁴ CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est*, op. cit., « Ville La Nuit », p.35.

³³⁵ *Ibid.*,.

³³⁶ CLAUDEL, Paul, *Le poète et la Bible*, p. 752, in DANIEL, Yvan, « Claudel et les spiritualités asiatiques : un dialogue singulier », Paris, Orient-Occident, p. 87.

En revenant au thème de la marche dans un pays étranger, nous remarquons que le mouvement du corps physique de l'homme est quasiment fréquent dans *Connaissance de l'Est*. Voici quelques extraits des poèmes relevant de son éloge de la marche. Dans *Jardins*, les verbes désignant directement le mouvement du corps sont successifs, comme une chaîne : « *entrer, chercher marcher, heurter, ouvrir, traverser* » :

J'entre dans la cité. Je cherche les jardins. Je marche dans un jus noir. [...] je marche au milieu de gens à l'air hilare et naïf. [...] Je heurte mystérieusement à une petite porte noire : on ouvre. Sous des toits surplombants, je traverse une suite de vestibules et d'étroits corridors. Me voici dans le lieu étrange.³³⁷

Il en va de même avec les autres poèmes comme *Pagode, Octobre, Novembre*.. Prenons, d'abord, l'exemple de *Pagode* : « *descendre, marcher, dépasser, traverser, pénétrer, rentrer* » :

Je descends de la ricksha. [...] Il fait chaud ; le ciel est pur ; je marche dans la lumière de décembre. [...] je dépasse les villages aux toits noirs, je traverse les champs de cotonniers [...] Je pénètre dans la seconde cour ; [...] Me retournant, je vois le temple central par derrière. Au haut du mur d'accul, un tympan polychrome représente quelque légende parmi les oliviers. Je rentre.³³⁸

Et, dans *Octobre*, les verbes de mouvement sont encore variés : « le chemin m'emmène..., tourner, m'éloigner du...tourner mon visage » :

³³⁷ CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est*, op. cit, « Jardins », p.37.

³³⁸ *Ibid.*, « Pagode », p.29-32.

[...] et selon que le chemin m’emmène par la paille, soit qu’ici je tourne le coin d’une mare, soit que je découvre un village m’éloignant du soleil, je tourne mon visage vers cette lune large et pâle qu’on voit pendant le jour.³³⁹

Par contre, le mouvement du corps humain dans *Novembre* se fonde plutôt sur sa vision imaginaire à l’égard des éléments de la Nature mystérieusement mélangés. Comme « [s]es pieds ne se fixent point au sol, et la lumière, quand elle se retire, [l]’entraîne »³⁴⁰, le narrateur voit des phénomènes oxymoriques sur la route : « l’air et l’eau brûlent d’un feu mystérieux »³⁴¹, « comme un feu qui illumine le fond de la mer ».³⁴²

Le mouvement du corps humain renvoie aussi à la navigation sur la mer « au milieu de la solitude mouillée »³⁴³ dans *La Navigation nocturne* et *Halte sur le canal*. Mais dans ce dernier poème, le poète avoue que l’espace chinois est inséparable de la notion taoïste du « vide » :

La Chine montre l’image du vide constitutionnel dont elle entretient l’économie. « Honorons », dit le Tao teh king, « la vacuité, qui confère à la roue son usage, au luth son harmonie. » Ces décombres et ces jachères que l’on trouve dans une même enceinte juxtaposés aux multitudes les plus denses, à côté de minutieuses cultures ces monts stériles et l’étendue infinie des cimetières, n’insinuent pas dans l’esprit une idée vaine. Car dans l’épaisseur et la masse de ce peuple cohérent, l’administration, la justice, le culte, la monarchie, ne découvrent pas par des contrastes

³³⁹ *Ibid.*, « Octobre », p. 55.

³⁴⁰ *Ibid.*, « Le Contemplateur », p. 62.

³⁴¹ *Ibidem.*

³⁴² *Ibid.*, p. 63.

³⁴³ *Ibid.*, « La navigation nocturne », p. 87.

moins étranges une moins béante lacune, de vains simulacres et leurs ruines.³⁴⁴

Il est très vraisemblable que son impression personnelle n'implique pas ses convictions chrétiennes. Sa propre vision lui permet de s'enthousiasmer pour l'Extrême-Orient, notamment la Chine. Selon mon hypothèse, le choix du « mouvement opposé à l'immobilité de l'Asie »³⁴⁵ dans ses poèmes lui donne l'envie de surpasser le « mal infini » du corps humain mortel ; il s'agit plutôt de construire l'idée que ce mouvement peut assimiler pour partie sa quête de la Nature emblématique.

Mais, il reste encore à réfléchir sur son refus du « mal infini » humain dans ses poèmes, sur la façon symbolique dont il écrit des poèmes dans un espace intime comme « le Sédentaire » ou « le Contemplateur ». Sa vocation d'écrivain se confronte à la religion, qui permet au poète de mettre en place non pas un mouvement du corps physique, mais un mouvement de l'âme que « les mots possède[nt] » selon son expression dans *Positions et Propositions*.³⁴⁶ En général, on considère le sédentarisme et la contemplation comme opposés au mouvement dynamique. Or, dans les pensées claudéliennes, ils sont fortement liés aux mouvements intérieurs, y compris la crise de l'esprit. Voici une citation remarquable dans *Le Sédentaire* :

J'ai fermé toutes les fenêtres. Prisonnier de la lumière, je tiens le journal de ma captivité. Et tantôt, la main sur le papier, j'écris, par une fonction en rien différente du ver-à-soie qui fait son fil de la feuille qu'il dévore ; [...] Et intérieur à ces lignes blanches qui marquent les fissures de ma prison hermétique, je mûris la pensée de l'holocauste ; ah, s'il est enviable de se dissoudre dans

³⁴⁴ *Ibid*, «Halte sur le canal», p. 90.

³⁴⁵ HUE, Bernard, *Littératures et Arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel*, op. cit., p. 136.

³⁴⁶ Voici le chapitre de « Les Mots ont une âme » dans *Positions et Propositions, Œuvres en prose*, op. cit., p.91.

l'étreinte flamboyante, enlevé dans le tourbillon du souffle véhément, combien plus beau le supplice d'un esprit dévoré par la lumière !³⁴⁷

Jusqu'à maintenant, nous avons suivi la grande promenade avec les mots claudéliens. *Connaissance de l'Est* s'inscrit non seulement en rupture avec les thèmes typiques de la poésie française, mais dépasse largement le champ du sinologue, malgré son attitude humble en ce qui concerne son savoir empirique de l'Extrême-Orient :

Je ne suis pas, malgré mes quinze ans de Chine et mes cinq ans de Japon, ce que les Anglais appellent un *scholar*, un spécialiste de l'Extrême-Orient, dont j'ignore les différents idiomes. Je n'ai poursuivi aucune étude méthodique et toute ma connaissance du pays résulte de l'atmosphère dont je me suis laissé imprégner, des circonstances, des entretiens, des excursions, des impressions recueillies au fil des jours et des nuits et des lectures plus ou moins incohérentes que j'ai picorées de tous côtés. En résumé je ne suis qu'un amateur, un curieux.³⁴⁸

³⁴⁷ CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est*, op. cit., « Le Sédentaire », p.107.

³⁴⁸ CLAUDEL, Paul, « Une promenade à travers la littérature japonaise », *Œuvres en prose*, op. cit., p. 1155.

Chapitre 3. État du paysage – autrement-dit, « état d'âme » dans *L'Oiseau noir dans le Soleil levant* chez Claudel

Nommé ambassadeur au Japon en 1921, Claudel quitte ce pays en 1927 après son activité diplomatique ; il est littéralement imbibé d'Extrême-Orient pendant ce séjour dont il rêvait depuis longtemps. Sa jeunesse en France est marquée par l'éloge qu'il fait du Japon : par exemple, grâce à sa sœur Camille Claudel, il admire les estampes japonaises: « Les artistes français d'avant-garde découvrent avec ravissement les estampes japonaises, qui furent une des sources de l'impressionnisme. [...] C'est Camille Claudel, qui fréquente à cette époque l'avant-garde artistique, qui initie son frère au Japon. »³⁴⁹

En fait, son premier voyage au Japon doit remonter au 25 mai 1898 (même s'il s'agit d'un court voyage qui s'achève le 18 juin). Cette visite lui permet à la fois de réaliser son rêve d'adolescent (l'admiration qu'il a pour l'art japonais), et d'avoir une nouvelle vision sur la création poétique. Cet ambassadeur-poète précise que *L'Oiseau noir* est, avec *La Connaissance de l'Est*, un diptyque. Incontestablement, dans la mesure où il n'a pas opéré de dichotomie entre les impressions et les images de chaque pays respectif, ces deux livres présentent l'expérience vécue du poète en Chine et au Japon. Par exemple, dans *Connaissance de l'Est*, il y a quatre poèmes dont les images relèvent du Japon (*Le Pin*, *L'Arche d'or dans la forêt*, *le Promeneur* et *Çà et là*). De même, dans *L'Oiseau noir*, l'auteur parle du Tao chinois et cite à plusieurs reprises les paroles de Lao-tseu, le précurseur du taoïsme en Chine dans *Le poète et le shamisen*, *Hang Tchéou*, *Bougakou* et *Histoire de l'équarisseur*.

Alors, est-il possible de dire que le regard du poète sur le Japon a évolué dans l'intervalle de ses deux voyages au Japon ? Peut-on envisager la transformation

³⁴⁹ MICCIOLLO, Henri, *L'oiseau noir dans le soleil levant de Claudel : Introduction, variantes et notes*, Centres de recherches de littérature française (XIX^{ème} et XX^{ème} siècles) – vol. 31, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p.16.

radicale de sa vision créative autour de ce pays privilégié ? On peut probablement insister sur l'ambivalence inévitablement constante où « l'attraction et la répulsion demeurent »³⁵⁰ dans le processus de sa création artistique inspirée par ces « îles enchantées ». Les études que je propose ici n'ont d'autre but que de trouver des nuances subtilement différentes dans les deux œuvres claudéliennes, qui ont une hétérogénéité souterraine d'après les éléments japonais, ainsi que de dégager son style de description et son style pittoresque moral ou géographique.

Plus précisément, la technique de description représentative l'amène à atteindre les trois fonctions « mathésique », « mimésique » et « sémiosique » que j'ai l'intention d'évoquer. Cette approche de l'analyse est proposée par J. M. Adam et A. Petitjean dans *Le Texte descriptif*, une étude remarquable des figures dominantes de l'écriture exotique. Même si l'espace et le temps indiqués dans ses textes s'accordent bien au réel, il nous manque encore certaines inspirations du « réalisme rêveur » qui le surprend pendant son voyage au Japon. Ainsi, d'un point de vue un peu suspicieux sur sa fidélité à la réalité japonaise, on interrogera son intention véritable dans son écriture de *l'ailleurs*. Il choisit les éléments japonais qui lui conviennent pour en faire une description, puis renonce évidemment à quelques traits étrangers, d'autant plus qu'ils provoquent en lui un fort rejet. Pour mieux rêver, Claudel sélectionne soigneusement le Japon et le privilégie sur les autres pays d'Extrême-Orient. Il n'apprécie pas les villes plutôt modernes comme Tokyo, tandis que les campagnes, où se trouvent des temples, des jardins et la nature, lui semblent « surnaturels » et plutôt aimables :

La vision de Claudel est en effet très sélective. D'une manière générale le poète ne s'attache qu'à la civilisation du vieux Japon et néglige le Japon contemporain : il met l'accent sur la permanence beaucoup plus que sur le changement. Le Japon moderne, celui

³⁵⁰ *Ibid.*, p.69.

d'une civilisation en pleine mutation, de l'industrialisation, des conflits sociaux, n'apparaît pas dans *L'Oiseau Noir*.³⁵¹

Une telle recherche s'inscrit d'emblée dans le champ de l'analyse de l'image du « corps » japonais dans le cadre d'un « paysage - état d'âme », car la problématique de cette étude est de souligner tout ce que les images du « corps » apportent à l'étude des œuvres littéraires de Claudel. Ce poète catholique ne cesse de tenter l'interprétation ; il raconte ce qu'il a vu *ipso facto*, mais sa façon de raconter son vécu et ses impressions personnelles semble excessivement poétique. Dès lors, il n'est pas évident de croire que ses textes se sont basés sur les faits et la réalité japonaise tels qu'ils sont.

Avant de commencer cette étude, il sera inévitable de donner quelques repères thématiques souvent présents chez Claudel, qui seront autant d'indices sur le cheminement de l'œuvre claudélienne au Japon.

Tout d'abord, il faut comprendre pourquoi l'auteur de *L'Oiseau Noir* privilégie l'aspect de l'allusion sur l'illusion, en mettant l'accent sur la terre religieuse, en ce qui concerne le Japon. Tandis que le bouddhisme pose que le monde n'est qu'une illusion et qu'il n'y a pas de Dieu transcendant, ce poète catholique croit effectivement en l'existence d'un Dieu absolu. Alors, la beauté de la nature et le système de l'art dans ce pays païen ne sont rien d'autre que des significations à déchiffrer et interpréter de manière allusive. Sur ce point, la nature est un lieu non seulement intermédiaire et signifiant, quelquefois « sursignifiant », mais aussi un site privilégié de la communication mystique avec le divin. Claudel affirme sans hésitation que le Japon est une terre spirituelle. Or, la religiosité japonaise suppose ni monothéisme ni Dieu transcendant : « Ce n'est pas pour rien que le

³⁵¹ *Ibid.*, p.55-56.

Japon a été appelé la terre des *Kami*³⁵², et cette définition traditionnelle me paraît encore la plus juste et la plus parfaite qui ait été donnée de votre pays. »³⁵³

Ainsi, l'auteur de *L'Oiseau Noir* tente de constituer une allusion « exprimée par les diverses figures du vide et qui reste donc à élucider. »³⁵⁴ :

L'enveloppe au Japon est surpeuplée et le noyau est désert, il n'y a personne. C'est un corps caverneux. La scène encombrée a pour âme un corail compliqué de coulisses vides. C'est comme une maison dont la plus grande partie serait condamnée et toute la construction du pays s'appuie à un centre inhabitable, à un sauvage labyrinthe de cailloux et de bois, à une cavité qui sonne.³⁵⁵

Pour remplir ce vide omniprésent au Japon, il est tenté par la beauté de tous les termes en admettant que « toute beauté se réfère à une beauté plus haute. »³⁵⁶

De même, selon lui, le rôle de l'allusion a pour but d'atteindre la Sagesse. : « Tout l'art des anciens peintres japonais (qui, la plupart du temps, étaient des religieux) s'explique si l'on comprend que le monde visible pour eux était une perpétuelle allusion à la Sagesse, comme ce grand arbre là-bas avec une lenteur inexprimable qui dit non pour nous au mal. Allusion et non pas illusion. »³⁵⁷ Le thème de la sagesse au Japon comprend également le comportement attentionné et respectueux à l'égard de la vie quotidienne :

³⁵² cf. le mot *Kami* d'après Hirata Atsutané désigne tout ce qui en ce monde possède une vertu étrange et mystérieuse.

³⁵³ Claudel, Paul, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, préface de Jacques petit, coll. « Poésie », Paris, Éditions Gallimard, 1974, « Un regard sur l'âme japonaise », p.152-153.

³⁵⁴ MICCIOLLO, Henri, *L'oiseau noir dans le soleil levant de Claudel : Introduction, variantes et notes*, op. cit, p.72.

³⁵⁵ Claudel, Paul, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, op. cit., « L'arrière-pays », p. 228.

³⁵⁶ *Ibid.*, p.72.

³⁵⁷ Claudel, Paul, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, op. cit., « La nature et la morale », p. 220-221.

Et c'est là que j'ai compris que l'attitude spécialement Japonaise devant la vie, c'est ce que faute de meilleurs mots, car la langue française n'offre pas beaucoup de ressources à l'expression de ce sentiment, j'appellerai la révérence, le respect, l'acceptation spontanée d'une supériorité inaccessible à l'intelligence, la compression de notre existence personnelle en présence du mystère qui nous entoure, la sensation d'une présence autour de nous qui exige la cérémonie et la précaution.³⁵⁸

Claudiel rapporte le sens de la nature japonaise à une thématique sous-jacente qui englobe l'aspect surnaturel :

Le surnaturel au Japon n'est donc nullement autre chose que la nature, il est littéralement la surnature, cette région d'authenticité supérieure où le fait brut est transféré dans le domaine de la signification. Il n'en contredit pas les lois, il en souligne le mystère. Tout le but de la religion est de placer l'esprit dans une attitude d'humilité et de silence au regard des choses permanentes.³⁵⁹

Il est intéressant à cet égard d'examiner de quelle façon la contradiction entre la nature et le surnaturel pourrait amplifier son *impression* personnelle et en donner un sens définitivement allusif à travers les images qu'il voit réellement. Ce qui m'amène à me poser cette question est la scission exacte entre le corps et l'âme, ou entre le matériel et le spirituel.

Pourtant, il reste toujours une ambivalence marquante vis-à-vis du Japon. Des conflits intimes sont suspendus dans son écriture de *L'Oiseau Noir* de telle manière que le poète catholique laisse voir aux lecteurs les couches les plus profondes de son inconscient, qui apparaissent de temps en temps à partir de ses

³⁵⁸ *Ibid.*, p.152-153.

³⁵⁹ *Ibid.*, p.157.

premiers textes sur le Japon, dans *Connaissance de l'Est*. L'ambiguïté de la vision claudélienne émerge encore dans *L'Oiseau Noir*. Par cette contradiction entre « le Japon terre de beauté et de délices et le Japon jardin du diable le Japon », ³⁶⁰ Claudel utilise son expérience vécue pour faire une allusion remarquablement contradictoire. Ses œuvres sont plutôt destinées aux lecteurs francophones qui ne partagent pas les mêmes mentalités et cultures que les Japonais. Par rapport à la technique d'écriture de son voyage exotique, Henri Micciollo souligne son style plus ou moins abrupt, sans le moindre détail, afin que le lecteur puisse mieux saisir son arrière-pensée :

Claudel n'invente rien, il compose : il assemble, il réunit les matériaux que lui fournit son expérience. Mais, sans tenir le moindre compte de l'ignorance probable de son lecteur au sujet du Japon, il utilise le plus souvent ses matériaux d'une manière abrupte, sans explication ni commentaire, se plaisant à émailler ses textes d'allusions obscures pour tout autre que lui, et qui ne s'éclairent qu'au hasard de la recherche. ³⁶¹

Maintenant, nous allons nous appuyer sur la classification du « corps » qui se rend lisible au niveau où il est engendré dans sa vision claudélienne.

Il y a plusieurs strates du « corps » abstrait au corps concret :

- 1^{er} aspect : Corps dans le pittoresque moral
- 2^{ème} aspect : Corps dans le pittoresque géographique
- 3^{ème} aspect : Corps en tant qu'objet dans la description

représentative

³⁶⁰ MICCIOLLO, Henri, *L'oiseau noir dans le soleil levant de Claudel : Introduction, variantes et notes*, op. cit., p.12.

³⁶¹ *Ibid.*, p.54.

Le mot « corps » n'est pas seulement un thème ici, mais c'est aussi un moyen de mieux saisir l'imaginaire dans le « réalisme rêveur » de l'auteur. Il nous semble que le corps visible et le corps invisible se juxtaposent dans la vision claudélienne à la quête de la réalité de l'ailleurs, notamment celle du Japon. Autrement dit, l'écriture de son « déplacement » exotique nous montre bien son « réalisme rêveur ». En empruntant le terme de Jean-Marc Moura dans *Lire l'Exotisme*, le réalisme rêveur « se caractérise par une recherche poussée du pittoresque : pittoresque des personnages autochtones et pittoresque des espaces exotiques décrits. »³⁶² Nous allons voir à travers les images des corps écrits, comment l'exotisme japonais peut obscurcir scrupuleusement des oppositions familières et cardinales dans l'Occident telles corps/âme, naturel/surnaturel et réalité/rêve. Comment peut-on décrire l'exotisme de l'*ailleurs* avec véracité ? Ensuite, vers quel but tend-il par la description représentative dans son écriture sur le Japon ?

À présent, en parcourant le chemin de la séquence descriptive dans ses œuvres, on arrivera à la finalité de son besoin de savoir sur le Japon et de son envie de déplacement dans un monde narratif où l'énonciateur décrit ce qui sort à la fois du monde réel et de l'imaginaire. Enfin, la plupart de ses descriptions sur le Japon prétendent être des « signes » sous *réfèrent*, des « paysage[s] – état d'âme » proprement claudéliens.

En premier lieu, nous allons aborder le corps dans le pittoresque moral dans les deux œuvres claudéliennes. Pendant son périple littéraire au Japon, il privilégie d'une façon explicite l'art japonais sur celui de l'Europe :

L'artiste européen *copie* la nature selon le sentiment qu'il en a, le Japonais l'*imite* selon les moyens qu'il lui emprunte ; l'un s'exprime et l'autre l'exprime ; l'un ouvrage, l'autre mime ; l'un

³⁶² MOURA, Jean-Marc, *Lire l'Exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p.120.

peint, l'autre compose, l'un est un étudiant, l'autre, dans un sens,
un *maître*.

Dans *Çà et là* dans *Connaissance de l'Est*, Claudel insiste sur le « corps » de l'artiste japonais ; il utilise sa propre main devant le papier blanc : « [L]'inspirateur premier de l'artiste est, [...] la matière sur laquelle il exerce sa main. Il en consulte avec bonne humeur les vertus intrinsèques, la teinte et, s'appropri[e] l'âme de la chose brute »³⁶³.

À propos du pittoresque moral, l'accentuation d'attitudes de vie et de pensée consacrée à la culture typiquement japonaise lui appartient sans contestation. Claudel est souvent conscient d'évoquer les caractères japonais, voire des Japonais dans ses écrits :

Le Japonais, lui, ne perd jamais le sentiment du dangereux mystère qui l'entoure. Son pays lui inspire un ardent amour, mais non pas de la confiance. Il faut faire toujours attention. L'homme d'ici est comme le fils d'une mère très respectée, mais malheureusement épileptique. Il n'a trouvé qu'un moyen de sécurité sur son sol mouvant : c'est de se faire aussi petit et aussi léger que possible, mince, sans poids, presque sans place, mouche, fourmi. Sa maison est une caisse aux parois de papiers.³⁶⁴

La qualité de l'image détaillée dans ses textes repose bien sur sa remarque subjective d'après son expérience au Japon. Comme ces points moraux du Japon sont l'une des inspirations de l'exotisme, ce sera un axe primordial pour son « réalisme rêveur » qui tend vers l'ethnographie.

³⁶³ Claudel, Paul, *Connaissance de l'Est*, op. cit., « Çà et là », p.100.

³⁶⁴ Claudel, Paul, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, op. cit., « A travers les villes en flammes », p.168.

En rappelant que le Japon est comme « la terre des *Kami* »³⁶⁵ selon lui, il note les comportements de Japonais dans la vie, qui se caractérisent par « la révérence », « le respect », « l'acceptation spontanée d'une supériorité inaccessible à l'intelligence », « la compression de notre existence personnelle en présence du mystère », « la sensation d'une présence autour de nous qui exige la cérémonie et la précaution ».³⁶⁶

À travers le pittoresque des autochtones japonais ainsi que l'évocation du caractère et des mœurs, l'auteur touche aussi le « corps » du langage japonais qui se définit par un « corps » exotique aux yeux occidentaux. Moura souligne que mettre « les noms et le langage des peuples lointain : c'est le topique le plus superficiel, mais il est nécessaire à tout exotisme »³⁶⁷ :

La langue japonaise aussi permet ces longues guirlandes de phrases ou plutôt cette étoffe homogène et sans ponctuation du discours où le même mot peut servir à la fois de complément et de sujet et qui fait une seule chose avec des plis de tout un carré d'images et d'idées.³⁶⁸

Alors que le système de la langue japonaise attire le regard de Claudel, l'exotisme verbal se juxtapose constamment avec l'exotisme de la morale japonaise.

En deuxième lieu, le pittoresque géographique nous permet de visualiser l'espace prétendant parvenir à l'objectivité de l'espace. Claudel essaie de reprendre les éléments topologiques du Japon pour décrire les paysages tels qu'il les a vus. Il compare le Japon avec d'autres pays orientaux :

³⁶⁵ Claudel, Paul, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, op. cit., p.152-153.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ MOURA, Jean-Marc, *Lire l'Exotisme*, op. cit., « Le Réalisme rêveur », p.121.

³⁶⁸ Claudel, Paul, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, op. cit., « Nô », p.203.

Or, qu'est-ce que l'Asie ? Une élévation de montagnes étagées au milieu d'un immense cloisonnement horizontal. L'Inde est un triangle et la Chine est un segment de cercle, les deux formes géométriques de la fermeture, car on peut s'échapper d'une prison, mais on ne peut pas s'échapper d'un triangle. Le Japon est un groupe d'îles.³⁶⁹

Suivant la remarque précédente sur le territoire du Japon, le poète présente une légende japonaise :

[L]a grande île repose sur un poisson qui se débat de temps en temps. Une autre dit qu'il n'y a qu'un point dans tout le Japon qui ne bouge jamais. On l'appelle le manche de l'éventail, qui reste seul immobile tandis que tout le reste s'agite.³⁷⁰

Alors, dans la mesure où la métaphore de l'éventail désigne le Japon lui-même, il n'est pas très surprenant que son recueil de poèmes, *Cent phrases pour éventails*, désigne métaphoriquement le Japon d'après cette légende.

En outre, voici la description quasi-géologique dans un texte de circonstance basé sur un vrai incendie, lorsque Claudel était ambassadeur au Japon :

Le Japon est, plus qu'aucune autre partie de la planète, un pays de danger et d'alerte continue, toujours exposé à quelque catastrophe : raz de marée, cyclone, éruption, tremblement de terre, incendie, inondation. Son sol n'a aucune solidité. Il est fait de molles alluvions le long d'un empilement précaire de matériaux

³⁶⁹ Claudel, Paul, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, op. cit., « Le poète et le vase d'encens », p.263.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 169.

disjoints, pierres et sable, lave et cendres, que maintiennent les racines tenaces d'une végétation semi-tropicale.³⁷¹

En nous appuyant sur le terme « paysage » dans l'espace littéraire, il est indispensable de réfléchir sur la nature au Japon quant à sa couleur paysanne plutôt surnaturelle :

La nature lui paraît plus pure, plus fraîche qu'ailleurs : c'est comme s'il lui était donné d'être témoin du processus de la création et d'être admis à en comprendre les mystères. [...] La nature est si belle que tout naturellement elle évoque la surnature et, sous une forme ou une autre, Dieu. Claudel explique par cette idée nombre de traits du caractère japonais.³⁷²

Alors, face à la nature japonaise, le poète voit le paysage qui l'entoure réellement au moyen de sa rétine, mais en même temps, son « état d'âme » est nécessairement convoqué pour voir l'invisible du paysage grâce à son imagination. Ce deuxième paysage immatériel n'est ni excessif, ni exagéré, pour pousser les lecteurs à voir des images qui ne lui sont pas familières. À première vue, sa recherche pertinente à l'égard de la réalité japonaise de l'époque a un rôle important pour convaincre. Les éléments japonais sont plus ou moins exacts vu qu'il a écrit ses textes dans un style pittoresque. Bien que le décalage de temps et d'espace entre l'expérience vécue et la rédaction demeure car Claudel écrit son *déjà-vu* et *déjà-lu* de son voyage exotique, ce poète ambitieux garde en mémoire ses souvenirs, de sorte que son passé inoubliable au Japon ne « s'anéantit pas, mais simplement qu'il s'éloigne. Quelque chose échappe désormais à la

³⁷¹ *Ibid.*, p.168-169.

³⁷² MICCIOLLO, Henri, *L'oiseau noir dans le soleil levant de Claudel : Introduction, variantes et notes*, op. cit., p.36.

modification et au mouvement, il est congelé, il est enregistré pour toujours dans les archives de l'invisible. »³⁷³

Dans sa description représentative, on peut adopter volontiers les trois fonctions cruciales évoquées par J.M. Adam et A. Petitjean :

1^{ère} fonction : mathésique - diffusion du savoir

2^{ème} fonction : mimésique - illusion de réalité

3^{ème} fonction : sémiosique - régulation du sens

Tout d'abord, pour diffuser du savoir, l'auteur accumule des connaissances pendant qu'il se déplace, il naturalise sa connaissance dans la narration : Moura écrit qu'il « assimile le plus souvent les énoncés scientifiques ou techniques, d'ordre géographique, topographique, botanique, zoologique ou ethnographique »³⁷⁴ dans son texte exotique. Ainsi, on peut aisément découvrir que Claudel analyse un arbre exotique comme si ce discours avait pour but de donner une information spécifique :

Le cryptomère ressort à la famille des pins, et les Japonais le nomment *sengui*. C'est un arbre très haut dont le fût, pur de toute inflexion et de tout nœud, garde une inviolable rectitude. On ne lui voit point de rameaux, mais ça et là ses feuillages, qui, selon le mode des pins, s'indiquent non par la masse et le relief, mais par la tache et le contour, flottent comme des lambeaux de noire vapeur autour du pilier mystique, et à une même hauteur, la forêt de ces troncs rectilignes se perd dans la voûte confuse et les ténèbres d'une inextricable frondaison.³⁷⁵

³⁷³ CLAUDEL, Paul, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, op. cit., « Un an après », p.182-183.

³⁷⁴ MOURA, Jean-Marc, *Lire l'Exotisme*, Dunod, Paris, 1992, p.123.

³⁷⁵ CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est*, op. cit., « L'Arche d'or dans la forêt », p.95.

Par ailleurs, comme il ne choisit point l'adoption directe du mot japonais, l'aura exotique dans l'aspect lexical renforce la fonction mathésique dans les textes claudéliens. L'effet dénotatif du langage japonais dans les textes écrits en français nous fait sentir la volonté didactique de l'auteur. Il y a maints exemples de ce lexique exotique :

Au milieu de la forêt monumentale, j'ai suivi les voies énormes que barre un *torii* écarlate ; [...] Et la *kagura* sacrée sur son estrade, le visage encadré de la coiffe blanche, tenant dévotieusement entre ses mains la touffe d'or, [...] ³⁷⁶

Ensuite, selon un point de vue qui a une fonction mimésique, l'authenticité ou la vraisemblance du récit sont d'autant plus capitales que le narrateur peut structurer un réseau narratif qui reflète la réalité. Par exemple, le texte qui date d'août 1926 décrit tel qu'il est le paysage qu'il a découvert au Japon dans un état naturel :

La grande plaine plate comme une étoffe bien tirée, l'immense niveau de la rizière, les rivières épuisées qui n'en finissent pas de donner à boire aux champs par toutes sortes de rameaux et de ramillons, - août, - la grande moisson d'août avec son réseau serré de routes et de chemins de fer toute fourmillante de villes, de villages et de travailleurs, la grande marge d'alluvion du Sud au Nord, - mais la mer d'un côté n'est pas loin et de l'autre côté il n'y a guère d'endroit où l'on oublie la ligne bleue des montagnes [...] ³⁷⁷

³⁷⁶ CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est*, op. cit., « L'Arche d'or dans la forêt », p.95-96.

³⁷⁷ CLAUDEL, Paul, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, op. cit., « L'Arrière-pays », p. 220-221.

Selon son expérience réelle, l'auteur représente ce qu'il a vu et ce qu'il a ressenti physiquement autour de lui ; il n'invente rien. Mais l'acte d'écrire guide ultérieurement au monde imaginaire à l'instar de la réception passive du lecteur. Pour le lecteur, l'univers mimétique de l'auteur se révèle être un « réalisme rêveur ». Bref, la fonction mimésique alourdit sa valeur dans la position du lecteur, mais cette fonction n'est pas négligeable au sens où le narrateur donne à son œuvre l'apparence de la vérité : « Et même dans les parties les plus matérielles de notre nature il y a quelque chose qui s'amalgame intérieurement avec la vérité ». ³⁷⁸

Pour la dernière fonction, dite sémiotique, de la description représentative, Philippe Hamon ³⁷⁹ relève trois modes pour justifier cette fonction qui « n'est pas purement référentielle » et qui « s'inscrit dans le système du sens du récit. » ³⁸⁰ Voici trois descriptions différenciables qui dépendent d'outils du corps (regard, parole et action) :

- 1) Le Voir : la description est prise en charge par un acteur qui a la possibilité d'observer
- 2) Le Dire : la description est confiée à un personnage qui, doté d'un savoir, s'adresse à d'autres pour les informer sur l'objet à décrire
- 3) L'Agir : la description disparaît en tant que nomenclature et prend la forme d'une série d'actions manifestant le faire d'un acteur sur l'objet à décrire ³⁸¹

Donnons l'exemple qui montre bien la description comme le « voir » d'un actant dans *Le Promeneur* :

³⁷⁸ Claudel, Paul, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, op. cit., « La nature et la morale », p. 220-221.

³⁷⁹ HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

³⁸⁰ MOURA, Jean-Marc, *Lire l'Exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p.126.

³⁸¹ *Ibid.*, p.126.

Jadis, j'ai découvert avec délice que toutes les choses existent dans un certain accord, et maintenant cette secrète parenté par qui la noirceur de ce pin épouse là-bas la claire verdure de ces érables, c'est mon regard seul qui l'avère, et, restituant le dessein antérieur, ma visite, je la nomme une révision.³⁸²

Ce texte s'inscrit dans une perspective rétrospective (« jadis »), mais, d'emblée, le lexique du temps (« maintenant ») apparaît au temps présent où la narration se déroule, dans la dimension *diégétique*. En prêtant attention à la structure où se construisent le personnage qui observe (« je », « mon regard »), le verbe ou le nom de perception (« découvrir », « avérer », « restituer », « nommer », « révision ») et les éléments à décrire, nous pouvons visualiser un espace imaginaire grâce à l'observation du narrateur réalisant la fonction sémiotique de « voir ».

Par la suite, il faut examiner trois dialogues originaux dans *L'Oiseau Noir* pour trouver le « dire » d'un actant : « le Poète et le shamisen », « Le Poète et le vase d'encens » et « Jules ou l'Homme-aux-deux-cravates ». Parmi ces dialogues littéralement exotiques ou fantasmatiques, voici l'exemple le plus significatif qui nous est fourni par « Le Poète et le shamisen » :

Le shamisen.- Explique-moi pourquoi il y a si peu de lignes droites au japon, dans l'art ou dans la nature, ces lignes qui vont simplement d'un point à l'autre, mais qu'elles s'écartent toujours d'autre chose que leur point de départ, qu'elles ne partent jamais que pour essayer de revenir sur elles-mêmes et que rien ne s'ouvre que pour se refermer.

³⁸² CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est*, op. cit., « Le Promeneur », p.98.

Le poète.- Probablement parce que le Japon est une île, beaucoup d'îles, plusieurs vases au milieu de la mer, un bouquet de lignes et de couleurs, une cassolette fumante !

Le Shamisen.- (déclamant). Iles !

Le poète : Oui ! Ces îles de la Mer Intérieure au milieu desquelles je me suis réveillé ce matin de mai dans une splendeur inimaginable, comme au milieu d'une immense doctrine lumineuse dont on ne voit que les sommets.

Le Shamisen (de même). – Iles !

Le Poète. – Iles ! ³⁸³

De ce fait, le shamisen, « espèce de guitare à manche très long avec une caisse recouverte d'une peau blanche »³⁸⁴ selon la note de Claudel, pose une question sur la « ligne », au sens physique d'une part, et métaphysique et symbolique d'autre part. Moyennant cette conversation mystique entre l'humain et l'instrument de musique, l'écrivain peut diversifier sa rhétorique par la description qui n'est qu'un dialogue. Cet échange réciproque de paroles a pour rôle de renforcer le rythme textuel, de le rendre plus dynamique.

On peut relever le thème du « mouvement » du corps dans *La canne* :

Je parle de la canne du promeneur et non pas de la crosse du montagnard qui lui sert de membre supplémentaire et de frein. La canne est dans ma main cette règle qui démontre une relation avec mes mesures personnelles la plus commode. Elle me prolonge et donne en un rythme sans cesse interrompu et changeant le bras comme compagnie et comme contrôle au mouvement régulier des jambes. Elle me devance et elle me suit, elle est le javelot de

³⁸³ CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est*, op. cit., « Le Poète et le shamisen », p. 117

³⁸⁴ CLAUDEL, Paul, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, préface de Jacques petit, coll. « Poésie », Paris, Éditions Gallimard, 1974, « La neige », p. 223.

l'inspiration et le sillage du regret, elle est l'instrument acharné de ma conquête. Elle me permet de toucher, de tâter, de ressentir, de frapper, de retrouver cette route où l'impulsion de ma volonté me transporte, c'est mou, c'est dur, elle est le contact de mon âme avec la route

Au moyen de la canne, le sujet est capable de continuer à marcher sur la route avec efficacité. Cet épisode où le « je » se promène dans un chemin qui ne donne aucun repère géographique et temporel au lecteur, est une description « en action ». Pour « l'homme en état de rêverie », ³⁸⁵ la canne est un outil « qui lui ser[t] à l'état d'action. » ³⁸⁶ Cet instrument, pour lequel tout cela s'écrit, est décrit à mesure que le statut de « je » saisit le sens de se déplacer physiquement et mentalement. Dans « Le poète et le shamisen », le poète constate que l'observation de la route est équivalente au Tao :

La route, le tao, le mouvement dans les sentiers, l'amont et l'aval des eaux courantes, la direction du vent dans le balancement des branches et l'ondulation des roseaux, ce qui non seulement excite l'envie de suivre son mouvement mais encore éveille dans les esprits réfléchis toute la question de l'origine et du sens de la destinée humaine. ³⁸⁷

Dans un tel contexte articulé sur la notion de Tao, la description du mouvement nous montre une vision saillante pour saisir le sens de l'existence humaine dans une contrée extrême-orientale. Comme Claudel aime bel et bien se balader dans un espace japonais pendant son séjour sur place, il n'a pas hésité à intégrer son « corps » en mouvement dans une forme littéraire, de telle sorte qu'il crée une

³⁸⁵ *Ibid.*, « La canne », p. 225.

³⁸⁶ *Ibidem.*

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 239-240.

œuvre originale qui a pour source le Japon. La fonction sémiotique demeure liée, à ce titre, dans les textes dont on a entrepris les analyses. Le sujet qui énonce dans un texte littéraire s'identifie avec un « corps » qui fait un mouvement dans sa pensée ; « [I] est le penseur qui, seul de toutes les créatures sur terre, peut méditer sur l'invisible et l'éternel ». ³⁸⁸

Nous pouvons, à cet égard, distinguer dans les œuvres de Claudel ce qui repose à la fois sur la réalité et le rêve. Certes, l'espace exotique, le Japon, a offert à l'auteur un rêve sans frontière. La Rêverie du lointain se développe particulièrement chez ceux qui, comme Claudel, savent mettre à l'œuvre la diversité et la révélation sans mettre à l'écart le Réel. Son écriture exotique sur le Japon n'échappe point à sa propre évolution littéraire à une époque qui cherche à trouver une nouvelle ressource.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 239-240.

Conclusion

La deuxième partie apporte une contribution aux questions sur la compatibilité des religions différentes de l'Extrême-Orient et de la France ; cette étude sur les écrivains mentionnés dans cette partie remettent en cause la question de l'altérité en matière de religion. Dans ce cas-là, la religion de l'Extrême-Orient est plutôt une spiritualité supra-naturelle et mystérieuse. Le mysticisme oriental attire beaucoup d'écrivains français à l'époque, notamment David-Néel, Claudel et Segalen.

Ainsi, la notion de la mystique et de l'humanité devant l'Univers est inévitablement capitale dans les œuvres mentionnées dans la deuxième partie. Au niveau du thème mystique, je me suis surtout concentrée sur le thème du corps féminin dans leurs œuvres pour dévoiler la littérature sur la femme mystique. Les auteurs principaux de ma thèse utilisent la religion de l'autre, c'est-à-dire le bouddhisme et le taoïsme, pour un usage littéraire et pour en faire la source des images du mystère dans les textes.

Le corps féminin devient parfois le motif essentiel d'écriture chez quelques écrivains. Comme on l'a déjà évoqué auparavant, Segalen souligne la transition du corps féminin, Krisha, dans *Siddhârta*. Avec prudence, il met en valeur son rôle important à côté du héros et met en œuvre un rapprochement nuancé qui lui permet de renforcer le mystère féminin dans son œuvre littéraire. La femme dans la littérature est une métaphore du mystère. La femme signifie l'origine de la naissance ; au contraire du logos (la raison masculine), la féminité englobe le côté mystérieux et non prouvable par la science.

Pour Segalen et Loti, la femme rencontrée en Asie leur donne l'inspiration pour des personnages dans leurs œuvres littéraires. Cependant pour David-Néel, elle devient elle-même une représentation de la femme qu'elle veut être : sa conversion est due à l'Extrême-Orient qu'elle découvre. De la féministe à la

femme mystique, elle écrit son expérience vécue avec les phénomènes mystiques dans le bouddhisme (qui lui permet de réaliser son rêve).

Son rêve était d'être indépendante, libre d'esprit ; elle réalise son désir en Extrême-Orient. Elle s'identifie elle-même au « corps » féminin mis en scène en Extrême-Orient. Elle ne s'empêche pas de laisser ses traces dans l'écrit. Du point de vue littéraire, David-Néel construit un univers à la fois littéraire et spirituel, dans lequel se trouvent les notions du bouddhisme tibétain.

En réfléchissant au mystère féminin qui joint *a posteriori* l'Humanité devant Dieu, je m'appuie sur le « corps » humain devant le mystère en Extrême-Orient. Malgré les réticences et les critiques tranchantes que les écrivains profèrent sur des religions comme le bouddhisme et le taoïsme, les géographies réelle et symbolique donnent un espace littéraire qui fait une allusion à la Nature et au Divin. En s'appuyant sur des influences spirituelles et religieuses, mes auteurs principaux se ressource en Asie, à la recherche de la quête spirituelle qui remplirait leur désir de savoir, ou pour apaiser le « mal infini » du corps humain qui est destiné à la mort.

Le paysage de l'Extrême-Orient et la religion orientale sont un leitmotiv dans l'écriture des écrivains voyageurs qui sont présentés dans mes études. Ils ont une vision du monde et considèrent la position de l'âme d'une manière différente de celle leurs pays natus. L'altérité provoque le doute; la vérité absolue perd sa certitude devant la vérité de l'Autre.

Dans cette partie, les auteurs montrent leurs questionnements personnels devant l'altérité qui relève d'un choc de civilisation en Asie né tout au long du XX^{ème} siècle. D'après leur rencontre avec le mysticisme en Extrême-Orient, certains écrivains français s'intéressent à l'opposition de deux pôles extrêmes (l'Orient et l'Occident) et montrent leurs réflexions sur la religion dans la littérature. La question sur le « corps » et l'« âme » nous donne plus particulièrement un dialogue philosophique et une mise en question continuelle. Ils essaient de répondre à ces questionnements sur le « corps » en empruntant la religion orientale. Même si les

écrivains catholiques gardent une certaine distance vis-à-vis de la religion de l'Autre, ils ont une vocation, la littérature, qui n'est rien d'autre que créer un univers selon eux-mêmes, avec une vision respectueuse et absolument personnelle. Tout est possible dans la littérature lorsqu'elle tente de suggérer un monde que l'on espère au fond de son cœur. Si la fiction est vraisemblable, elle peut nous proposer la possibilité d'une autre réalité.

TROISIEME PARTIE

Le « corps » en question dans l'espace littéraire

I- Les images du « corps » avec la question du genre littéraire

Chapitre 1. Rapport entre le « corps » de l'écrivain et celui du voyageur dans *Équipée* chez Segalen: Qu'est-ce que le « corps » par l'écriture?

Après la lecture d'*Équipée*, une question s'impose d'emblée à moi : qu'est-ce que le « corps » par l'écriture? L'auteur intériorise le corps avant de composer par les mots les images qu'il offre à son lecteur. Révélant que le mot est une représentation symbolique de l'objet, l'œuvre segalénienne que j'ai l'intention de traiter sur ce thème sera un admirable exemple quant à la notion de complicité entre le « corps » de l'écrivain et celui du voyageur.

Pourtant, concernant ce récit de voyage intitulé *Équipée*, Segalen propose une description qui ne revêt aucune ambiguïté : « ce n'est pas un livre que j'écris »³⁸⁹. Ainsi, le genre d'*Équipée* fait l'objet d'un débat important pour les lecteurs ; il s'agit en effet de bien comprendre à quoi Segalen fait référence lorsqu'il s'intéresse à la Chine, que ce soit par le biais d'un voyage réel, ou à l'occasion d'un fantasme dans un moment d'imagination. Celui-ci nous conduit au « Pays du Réel » et à « la Chambre aux Porcelaines », à un point tel qu'ils désignent *sa* Chine. L'élément remarquable qui attire ici toute mon attention, c'est que cet écrivain amène le lecteur dans un espace-temps mystérieux, dans la mesure où ce qu'il écrit ne demeure ni dans une réalité, ni dans une fiction : en fait, il serait plutôt question d'un *réel rêvé*. Les repères accessibles dans *Équipée* ne sont pas conventionnels, ils sont du domaine du visible, du lisible, et du compréhensible. Son ambition relève de la *poiésis*, c'est-à-dire d'un acte créateur, au sens original du terme. Lorsque Segalen écrit les mots « dieux » dans *Immémoriaux*, il vise à

³⁸⁹ SEGALEN, Victor, *Équipée*, coll. « Seizh Avel », Spézet, Coop Breizh, 2001, p. 46.

donner une littérature qui dépasse la simple concordance entre le Réel et l'Imaginaire.

Penchons-nous un instant sur l'une des notions du « je » dans *Équipée*, et ce pour mettre la question du « corps » en valeur. Cette étude se proposera d'interroger la définition du « corps » par l'écriture, ainsi que la problématique concernant le rapport entre l'énonciateur et le lecteur. Quand on opère une différenciation logique entre deux éléments, on se sert souvent de l'impénétrabilité des matériaux, et, parallèlement, de l'écart entre leurs identités respectives. Or, Segalen met radicalement en doute cette frontière plutôt fictive et formée ultérieurement. Retournant à l'origine de la création du monde et aux sources du Verbe chez l'Homme, il est fasciné par cet état « plein d'ivresses du grand fleuve Diversité ».³⁹⁰

Ainsi, ce dualisme universel et rationnel ne lui convient pas, surtout lors de l'acte d'écriture. C'est la raison pour laquelle il a tourné son regard en dehors de son territoire natal, à la recherche d'une nouvelle ressource pour sa littérature. Nos gènes ont forcément hérité, corps et âme, de ce pays natal où l'on a vécu le même mode de vie depuis des générations. Segalen est fortement enclin à utiliser les notions de « Diversité » et la sensation d'exotisme ; si, lorsqu'il est jeune, le doute existentiel et l'angoisse de vivre envahissent grandement son esprit, cet homme sensible aux Autres réussit toutefois à partir pour l'étranger, notamment en Chine, avec pour but de découvrir sa propre vision littéraire, et de respirer un nouvel air. Voici une remarque montrant que la Chine, qui suscite chez lui un grand intérêt, est un pays idéal:

En juin 1908, Segalen, dans une nouvelle note, préconise sa conception personnelle de l'Exotisme, au moment même où il a décidé de partir pour la Chine. « En Chine, aux prises avec la plus

³⁹⁰ SEGALLEN, Victor, « Conseils au bon voyageurs » dans *Stèles, Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 96.

antipodique des matières, j'attends beaucoup de cet exotisme exaspéré. »³⁹¹

Pendant cette belle aventure en Chine, « il essaie malgré tout de dire l'indicible et de pénétrer ce qui est impénétrable », comme le souligne Henry Bouiller dans la préface d'*Équipée*.³⁹² Il est sans doute influencé par les paysages qu'il a vus lors de ce périple réel, et essaie, d'emblée, d'écrire un récit imaginaire une fois sur place. Autrement dit, son récit de voyage révèle aux lecteurs la double image d'une marche à pied, et, simultanément, d'écrits tracés sur des feuilles de papier blanc.

Ce faisant, la figure du *réel rêvé* se révélera grâce à cette réunion miraculeuse entre le Réel et l'Imaginaire. C'est pourquoi il affirme au début de ses récits de voyage : « ce n'est pas un livre que j'écris ». En effet, on ne peut pas confiner le genre de ces récits dans une catégorie strictement délimitée. Ce qu'il écrit n'est pas un « livre », c'est-à-dire un espace immobile, suspendu, et dominé par les lecteurs ; ce résultat créateur contient le mouvement du corps de l'écrivain et celui du voyageur, jouant ainsi le rôle d'un catalyseur entre le réel et le rêve :

À rebours de toute *excursion* dans l'imaginaire, il s'agit d'une *incursion* dans le réel. D'où l'énoncé provoquant, mais cohérent, à la lueur de ce qui précède : « Ce n'est pas un livre que j'écris » - [...] Le réel est contenu dans le récit, entre les mots, en sa *frange*.³⁹³

À partir de là, il nous faut évoquer l'« exote », le néologisme qu'il invente dans *Essais sur l'Exotisme* :

³⁹¹ SEGALIN, Victor, *Essai sur l'Exotisme, Une esthétique du Divers*, Montpellier, Fata morgana, 1978, préface d'Annie-Joly Ségalin, p. 15.

³⁹² LARSSON, Björn, « Voyages imaginaires au Pays du réel », in *Lecture de Segalen : Stèles et Équipée*, Marie Dollé (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 183.

³⁹³ ASSOUN, Paul-Lauren, « Voyage au bout de la lettre. Psychanalyse de la passion du réel chez Segalen », PLOUVIER, Paule (dir.), *Équipée, Stèles de Segalen*, Paris, Ellipses, 1999, p. 49-50.

Définition au préfixe *Exo* dans sa plus grande génération possible. Tout ce qui est « en dehors » de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre « Tonalité mentale » coutumière.³⁹⁴

Équipée nous fait rencontrer un homme qui chemine avec bâton et sandales pour arriver au fait de sa déambulation aventureuse. Ces deux outils de voyage fonctionnent en réalité en termes allégoriques, de sorte qu'ils « établissent l'homothétie entre la marche et l'écriture. Ils permettent, comme la tension expressive, la progression de la Quête ; ils accompagnent l'effort et promettent la joie de la découverte de l'Autre. »³⁹⁵ Dans *Équipée*, la langue en tant qu'outil de passage entre le Réel et l'Imaginaire représente un lieu adéquat où « [créer] le mystère des marches où chemine l'exote. »³⁹⁶ D'abord, le « je » serait une base à partir de laquelle se créerait le « corps » par l'écriture ; il s'agirait de faire en sorte que l'intersubjectivité entre le Moi et l'Autre apparaisse interchangeable, car le « je » possède un double sens :

Le « je » comme sujet d'énonciation paraît alors une instance purement fictive, dans la mesure où c'est l'extériorité du « je » à soi qui apparaît : « l'Autre était moi »³⁹⁷

Par contre, il paraît au moins nécessaire de repérer les implicites sur lesquels la problématique du « je » segalénien, dans *Équipée*, s'est appuyée, comme celle d'un exotisme dans un *réel rêvé*, c'est-à-dire celui du chinois qui réalise « le pays du Réel » dans son récit de voyage. Dans *Équipée*, l'Imaginaire et le Réel ne font

³⁹⁴ SEGALÉN, Victor, *Essai sur l'Exotisme, Une esthétique du Divers*, op. cit., 1978, p. 20.

³⁹⁵ PLOU BLACHERÉ, Jean-Claude, « D'un réel imaginé », *Équipée, Stèles de Segalen*, Paris, Ellipses, 1999, p. 32 -33.

³⁹⁶ GONTARD, Marc, *La Chine de V. Segalen. Stèles, Équipée*, Paris, PUF, 2000, p. 189.

³⁹⁷ HIMY, Laure, « Équipée : la quadrature du cercle », *Équipée, Stèles de Segalen*, Paris, Ellipses, 1999, p. 99.

que se tenir sur une frontière fragile, en sollicitant le contact du « corps » de l'écrivain avec celui du voyageur. Il faut savoir que ces deux corps sont dans un monde où « le Réel et l'Imaginaire ne s'opposent pas, véritablement, mais s'accordent. »³⁹⁸

À ce sujet, quelle part personnelle a-t-il d'ailleurs apportée dans ces deux « corps » ainsi considérés ? Segalen accorde une importance énorme à la simultanéité de la marche et de l'écriture, et aussi, intrinsèquement, à la fusion entre l'énonciateur et le lecteur. Il nous reste bien évidemment à aborder la définition du « corps » par l'écriture. Est-ce que le « je » dans un texte est représentable comme un « corps » réel ? Il pourrait sembler compliqué de fusionner les deux niveaux du « je », c'est-à-dire, le « je » de l'énonciation et celui de l'énoncé ; le premier est destiné à l'écrivain tandis que le dernier est destiné a priori au lecteur. Ce qui compte chez Segalen, c'est le double rôle dévolu au « je », afin que les lecteurs puissent apprécier cet énoncé de réalité :

Relier le « je » de l'énonciation et un énoncé de type allégorique, est ainsi une stratégie visant à établir un pacte d'authenticité. Paradoxalement, ce sont les conséquences de ce pacte qui déconnectent le « je » de la référence, et inversent le statut des deux strates de discours.³⁹⁹

On remarque aussi que, tandis qu'il amène le lecteur à imaginer, l'auteur, réciproquement, essaye aussi d'imaginer, au lieu de décrire ce qu'il a vu et ressenti dans son voyage réel. Ainsi, le futur lecteur et l'énonciateur *hic et nunc* se croisent dans la réflexion du « bonimenteur » poétique. À partir de là, on peut s'appuyer sur l'analyse faite par Kenneth White pour la préface d'*Équipée* :

³⁹⁸ SEGALLEN, Victor, *Équipée*, op. cit., 2001, p. 58.

³⁹⁹ HIMY, Laure, « *Équipée* : la quadrature du cercle », op. cit., 1999, p. 95.

Segalen se propose « de saisir au même instant la joie dans les muscles, dans les yeux, dans la pensée, dans le rêve ». [...] « Une vibrante interrogation sur les rapports entre Réel et Imaginaire, qui ravira tous les lecteurs amoureux des grandes chemins – ceux du corps comme ceux de l'esprit ».⁴⁰⁰

Au sein de son espace littéraire, nous pouvons voir aussi comment se construit le « sujet poétique »⁴⁰¹ dans l'espace hydrographique de ses récits ; il convient d'emblée de remarquer que cet écrivain note que « le sujet poétique se confond avec l'hydrographique. »⁴⁰² Segalen s'applique à cadastrer l'espace littéraire comme s'il effectuait des mouvements dans l'eau. Au sujet de cet aspect matériel, liquide comme un Fleuve (souligné par une lettre majuscule chez Segalen), considérons d'abord son admiration du *Bateau Ivre* écrit par Rimbaud : quand il voyage à Aden sur la trace de Rimbaud explorateur, il écrit une lettre à sa femme, Yvonne Segalen, le 5 mai 1909 ; en voici un extrait :

Mon passage ici est tout plein de Rimbaud, qui y séjourna longtemps et y souffrit beaucoup. La vie et la mort de Rimbaud seraient une belle leçon de désespoir, si on ne la fait tourner à rebours en leçon d'énergie. J'espère en tirer ma seconde Prose. Rimbaud est une perpétuelle image qui revient de temps à autre dans ma route.⁴⁰³

De ce fait, sa deuxième Prose, qu'il a en projet d'écrire dans un avenir prochain, permet de constater que dès « l'année 1913, il y a les prémices de ce qui deviendra le manuscrit d'*Équipée* »⁴⁰⁴, ainsi que l'indiquent les repères

⁴⁰⁰ SEGALLEN, Victor, *Équipée*, op. cit., in quatrième de couverture.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁰² *Ibidem.*

⁴⁰³ SEGALLEN, Victor, *Correspondence I (1893-1912)*, Paris, Fayard, 2004, p.847.

⁴⁰⁴ SEGALLEN, Victor, *Équipée*, op. cit.,139.

chronologiques. Dans le neuvième chapitre d'*Équipée*, on perçoit son admiration du Fleuve avec cette référence au poème rimbaldien. Le jeune précurseur a écrit ce poème sans avoir jamais vu la vraie mer, commençant par l'hypothèse d'une origine fluviale : « Comme je descendais des fleuves... » ; l'autre « voyageur-visionnaire »⁴⁰⁵, Segalen, essaie de faire montre de propos élogieux se rapportant au Fleuve, dans son récit de voyage, en soulignant que « [c'] est un lieu poétique par excellence »⁴⁰⁶ :

Le Fleuve ne « bat pas » une rive, mais lèche en bruissant de joie hydrodynamique ; le Fleuve ne « tend » pas vers la mer, qu'il ignore, mais à tout instant jouit dans sa descente, qu'il peut croire éternelle. »⁴⁰⁷

Pour mieux appréhender cette image « hydrodynamique », nous essaierons de nous concentrer sur l'espace imaginaire du Fleuve ; il vise le Fleuve en tant qu'« espace fictif où l'imaginaire se plaît ».⁴⁰⁸ Par la suite, à la manière de Rimbaud, Segalen veut s'appuyer sur l'image du Fleuve qu'il se crée en imagination, et non sur celle qui lui vient de son expérience réelle en Chine :

Ce n'est point par omission ni dédain du paysage. [...] Car je n'ai jamais trouvé face à face les panoramas de rêve rêvés.⁴⁰⁹

Notre étude se donnera ensuite pour but de montrer comment cet « écrivain-géopoéticien »⁴¹⁰ est capable de résoudre un problème personnel qui le ronge en permanence, à savoir la peur par rapport à son existence, c'est-à-dire la frontière équivoque entre le « Dehors » et le « Dedans ». La question, liée intrinsèquement

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

à son angoisse du Réel, le fascine bel et bien même s'il tente de réincarner son « corps » équivoque, allégorique, rendu volatile dans le processus du corps par l'écriture, grâce à la force puissante du langage. Il va s'agir pour lui de permettre au langage de dominer l'objet représenté par les mots. Dans son récit de voyage, on peut être directement confronté à son combat solitaire : « L'Imaginaire déchoit-il ou se renforce quand il se conforme au réel ? Le réel n'aurait-il point lui-même sa grande saveur et sa joie ? »⁴¹¹

En ce sens, nous verrons quelle définition de l'Imaginaire lui conviendra. En listant les réflexions se rapportant à « l'Imaginaire » segalénien, on trouve d'abord des explications plutôt conventionnelles d'Etienne Souriau, dans son dictionnaire intitulé *Vocabulaire esthétique* :

1. « Ce qui n'est pas réel, mais de l'ordre de la fiction », tels les mondes littéraires ou romanesques ».
2. « Le fictif, quand il dépasse le réel et s'y oppose ». Considéré dans ce cas pour une espèce du genre précédent, l'imaginaire réagit contre les lois naturelles et humaines.
3. « L'ensemble du monde fictif où l'on habite mentalement, et même où l'on se complaît »⁴¹².

Or, cela n'est pas suffisant si l'on a pour dessein de compléter le moule élaboré par Segalen pour le mot « Imaginaire » : cet écrivain met l'accent dessus, dans son projet de littérature, bien que cet acte semble plutôt naïf :

« Mes espoirs naïfs de voyage...Peut-être que les espoirs et les rêves de l'Autre disparaissaient eux-mêmes ce voyage »⁴¹³

Et il est aussi difficile de réussir :

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 37.

⁴¹² SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 858.

⁴¹³ SEGALÉN, Victor, *Équipée*, op. cit., p. 127.

« Celle-là, non touchée par l'expérience, celle-là, indicible, échappant à toute emprise, et unissant ces contradictoires dont tout ceci n'est qu'épisodes de combats. »⁴¹⁴

« J'ai brutalement étranglé ma peur du réel. »⁴¹⁵

Mais comme il voulait surmonter son instabilité existentielle grâce au langage littéraire, il n'a pas abandonné son ambition de créer une nouvelle forme littéraire, notamment dans un pays exotique, situé en un point le plus radicalement éloigné. On peut remarquer, dans *Équipée*, à quel point Segalen projette une lumière sur la notion de recherche de l'Autre : il s'agirait bel et bien de la « distance intérieure », qui est une motivation pour tourner son regard vers l'Autre.

Cette partie se donne pour thème principal l'étude du « corps » par l'écriture. Le « corps » par l'écriture chez Segalen est un « Autre » comme « le Je est un autre » selon l'aphorisme rimbaldien. Mais pour lui, il n'était pas légitime de s'arrêter à une telle limite ; pour aller au plus loin, il affirmait : « l'Autre était moi ». Le « Moi » peut avoir plusieurs strates différentes dans un sens ontologique, et ce au fil du temps. Voici ce qu'il révèle par exemple dans son récit de voyage, que l'on peut se permettre de citer ici dans la mesure où le voyage tel qu'il le pratique n'est pas un simple déplacement, mais qu'il a une dimension physique très forte :

J'avais eu le moment d'en recueillir toute la présence, et surtout de le reconnaître : l'Autre était moi, de seize à vingt ans. – Un pan sinueux et fantôme de ma jeunesse à moi, casanière...⁴¹⁶.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 126.

D'ailleurs, la « distance intérieure » lui permet de voyager et en même temps d'écrire pour transformer son « corps » équivoque en texte afin de réussir la métamorphose du corps « éternel » dans le monde langagier. Par l'entremise de cette déambulation dans un pays étranger, cet écrivain renouvelle son existence par un mouvement qui est à la fois celui de l'écriture et celui de la marche, en vue d'une réconciliation heureuse entre le Réel et l'Imaginaire. En somme, le « corps » par l'écriture dans *Équipée* fonctionne dans l'effort physique du voyageur pour un Segalen au premier degré, et dans celui de la poétique de l'écrivain pour un autre Segalen, situé au deuxième degré. Le « corps » par l'écriture synthétise une *énergie* (nous verrons plus loin le souffle dans le taoïsme, c'est-à-dire, *ki* en chinois) qui va du mouvement aux heurts du combat entre les deux termes antagonistes du Réel et de l'Imaginaire. Dès lors, ce voyage à la recherche de l'*exote*, pour lui, se révèle être la découverte de sa jeunesse perdue. Mais l'intermittence de ce temps et de cet espace totalement différents avec ce qu'il a vécu lui donnait enfin une occasion de découvrir cette nouvelle sensation qui consiste à rencontrer un « Autre qui [est] moi ».

Il est incontestable que voyager à l'étranger et rencontrer les gens, découvrir leur culture, sont des préalables essentiels pour celui qui envisage de se délecter du Divers. Pour lui, le « je » est interchangeable et réciproque avec le « tu » ou le « vous » qui l'écourent, et qui lisent ce que le narrateur écrit. Les lecteurs n'ont plus pour rôle que d'imaginer ces énoncés du « je ». Si ceux-ci ont effectivement lieu dans la réalité, les lecteurs font néanmoins acte d'interprétation, d'après les références qui leur sont données pour se créer un espace imaginaire, et aussi pour comprendre le texte allégorique. Segalen l'explique lui-même : il essaie de mettre un accent sur cette notion d'instant réciproque entre l'écrivain et le lecteur.

Ce faisant, c'est lorsque l'on effectue une lecture de son œuvre, et que l'on suit les lignes du texte, que le « je » devient authentiquement vivant et mis en forme, grâce au regard de l'autre, c'est-à-dire du lecteur, se confrontant à ces mises en page en tant que signes à déchiffrer. Pour Segalen, ce moment magique est

primordial dans la mesure où il apprécie l'idée de *moment* eu égard à la notion de temps : « Un instant, - oui, mais total. [...] Rien n'existe en ce moment que ce moment lui-même. (*Equipée*, p. 54) ». Il sera intéressant de se plonger dans son jeu de littérature puisque « [dans] l'apostrophe du milieu au voyageur [...], c'est le *tu* qui dominera. »⁴¹⁷

⁴¹⁷ SEGALEN, Victor, *Essai sur l'Exotisme, Une esthétique du Divers*, op. cit., p.21.

Chapitre 2. Écriture épistolaire dans le journal de voyage chez David-Néel

Une femme d'origine belge, exploratrice et orientaliste, David-Néel, a écrit d'innombrables lettres destinées à son mari, Philippe David-Néel, pendant son voyage ambitieux en Asie de 1918 à 1940. À travers la Chine et l'aventure jusqu'au Tibet, elle conte plutôt la richesse de son âme autour de la nature et de la spiritualité orientale qui l'impressionne depuis longtemps, comme si le voyage était sa vocation irrésistible. Malgré le danger dans un monde sauvage et barbare montagnard, et la détérioration de sa santé à cause du froid et de la malnutrition, ainsi que sa situation de mendiante faute d'argent pendant son voyage qui a duré plusieurs dizaines d'années en Asie, elle avoue une situation difficile à gérer dans la correspondance avec son aimé :

Mais voilà, une fois de plus, je constate que les difficultés des voyages sont, surtout, dans les récits des voyageurs et dans les appréhensions précédant le départ. Une fois en route tout se simplifie. On ne mange pas toujours bien, on ne dort pas toujours bien ; il faut parfois endurer la poussière ou la chaleur, ou la pluie, ou le froid ; les gîtes manquent de confort.⁴¹⁸

En excluant d'abord ses ouvrages plutôt spécifiques des doctrines religieuses et ses récits de voyages, pourquoi tente-t-elle l'écriture épistolaire ? À cet égard, j'ai l'intention de chercher son objectif précis d'après la littérature épistolaire qui reflète ses voyages en Asie dans un aspect personnel et aussi littéraire. Dans cette

⁴¹⁸ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Journal de voyage II : Lettres à son mari (14 janvier 1918 – 31 décembre 1940) de la Chine à l'Inde en passant par le Tibet*, Paris, Plon, 1976, « Kum-Bum 12 juillet 1918 », p. 37.

littérature plutôt ambiguë au niveau du genre, on peut entendre sa voix intime et sa pensée personnelle qui font écho à son *intérieur*, donc à son intimité. Dans quelle mesure le texte épistolaire peut être valorisé en tant que texte fictif, ou réel? Peut-on vraiment confirmer que les correspondances de l'auteur sont une sorte de pont entre ses œuvres littéraires et son message intime ? Par la suite, quelle est la rhétorique épistolaire dans la lettre réelle ?

D'abord, les lettres écrites par David-Néel au fur et à mesure de son voyage en Asie doivent se présenter comme un ensemble de textes hétérogènes. En fonction d'aspects différents, ces correspondances peuvent être désignées selon des genres variables comme « journal de voyage, journal intime, livre de réflexions, conversation à bâton rompus »⁴¹⁹, etc. La lettre chez David-Néel fonctionne en tant que forme idéale pour lier les réminiscences du passé avec le courant de pensée philosophique, religieux, ethnique de l'Asie. Par ailleurs, pour l'auteure, la lettre est un genre qui peut véhiculer son intimité en la mettant en parallèle avec sa vocation inéluctable. Ce faisant, l'écriture épistolaire est un terrain intime chez elle : « *Intimus* signifie ce qui est à l'intérieur de l'âme. C'est initialement un mot qui relève du lexique religieux, c'est la partie la plus secrète de soi, indicible, union profonde de l'âme avec Dieu. »⁴²⁰

D'après la lecture des deux journaux de voyage de David-Néel destinés à son mari, on peut s'appuyer sur des caractéristiques différentes comme le ton de la narration, le style d'écriture, ainsi que le contenu principal, qui est répété à plusieurs reprises pour en souligner l'importance. Mais il faut surtout souligner l'évolution de son voyage en empruntant une forme de lettre personnelle ayant pour but d'émanciper son regard multidisciplinaire de l'époque.

Il n'est pas indéniable que l'épistolaire est une forme d'écriture plus ou moins accessible à tout le monde, c'est-à-dire, la plus pratique et la plus fréquente dans

⁴¹⁹ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Journal de voyage 1 : 11 août 1904 – 26 décembre 1917*, Paris, Plon, 1975, quatrième de couverture.

⁴²⁰ GRASSI, Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, coll. « Lire », Paris, Dunod, 1998, « La lettre réelle : la rhétorique épistolaire », p. 44.

la vie quotidienne. Quels que soient les matériaux de cette pratique épistolaire, la lettre est avant tout un échange et un partage. David-Néel voyage en Asie en continuant la communication avec son mari par correspondance. Pour remplir parfaitement son objectif de voyage, elle écrit les messages importants dans sa communication avec autrui. Cette femme orientaliste ne veut pas oublier son ressenti, et conserve des traces de voyages grâce à cet acte authentique qui garde les informations « vivantes ».

Voici ce qu'elle dit dans *Journal de voyage II* :

Je me trouve bien, le pays aux alentours est beau, les buts de promenade ne manquent pas, la vie est bon marché. Je voudrais faire halte ici, travailler, écrire car la plume me démange et j'ai un tas de sujets en tête.⁴²¹

Elle tient à la fois à la marche physique, comme un chemin qui l'attire naturellement, et elle ne cesse d'écrire la réflexion immédiate. Il est considérablement important d'annoncer le lien inséparable entre voyage et écriture chez elle :

Les voyages ne fouettent pas seulement le sang, comme un sport hygiénique, ils fouettent l'esprit et lui communiquent de la vigueur. Voyager, c'est, de même qu'étudier, faire un long bail avec la jeunesse. Il n'existe pas, je crois, de plus efficace fontaine de jouvence que ces deux choses combinées : voyage et activité intellectuelle.⁴²²

D'emblée, par son choix de littérature épistolaire, David-Néel considère que son écriture épistolaire n'est pas un texte comme pourraient l'être des écrits de

⁴²¹ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Journal de voyage II*, op. cit., p. 39.

⁴²² *Ibid.*, p. 78.

reportage ou des notes de mission, religieuse ou doctrinale (de religion orientale). Toutefois, la correspondance avec son mari aborde quelques paradoxes, au sens où ses lettres ne sont pas vraiment des messages banals ou quotidiens pour se donner des nouvelles, se parler de l'amour intime dans un couple conjugal. Elles relèvent plutôt, selon mon point de vue, du message très bien réfléchi et élaboré, comme si elles étaient envoyées aux lecteurs potentiels qui attendent les paroles de l'auteur pour avoir une révélation mystérieuse. Alors qu'elle apprécie l'activité intellectuelle pour combler son désir de savoir, il est possible que la correspondance avec son mari se positionne comme un moyen d'élargissement de sa réflexion sur la religion, le voyage, la question de l'être, sa propre philosophie de vie.

À partir de là, je vais procéder à deux approches concernant l'intérêt de l'épistolaire dans son écriture et l'influence de son voyage en Asie. Admettons que sa lettre réelle est destinée à glisser au discours universel, la frontière entre lettre privée (en tout cas, non accessible au public au début) et lettre « ouverte » aux anonymes est interchangeable. Par ailleurs, parfois le narrateur de la première personne au singulier, « je » dans la lettre peut se figurer comme un personnage qui fait un monologue dans un espace littéraire. Bien que la lettre soit un outil de communication avec autrui, la personne qui la réceptionne est absente dans la lettre, lorsque le narrateur parle sans interlocuteur au moment où l'énonciation s'articule. De ce fait, il est possible que l'on ait l'impression que la lettre renvoie au dialogue vers soi pour l'instant :

Quelquefois la lettre feint de n'être composée que pour soi-même, peut être pour avoir le plaisir d'écrire longuement ce qui devrait être dit rapidement : [...] La lettre oscille sans cesse entre les limites de l'ouverture vers autrui et de la fermeture sur soi. [...] Le discours en effet peut se retourner vers soi, mais il faut à ce retournement une condition essentielle : la conscience d'un échec

de la communication. Ce ratage accepté est alors consciemment utilisé comme matière même de la lettre.⁴²³

De la lettre personnelle à l'œuvre littéraire, quel sera le pas décisif qui les reliera dans un espace textuel ? Avant de répondre à cette question, il faut suivre les empreintes mystérieuses du terrain oriental de David-Néel, chez elle, la littérature se présente d'une manière remarquablement spéciale : sa vision du monde n'a pas pour origine les culture et mentalité occidentales. Cette femme écrivain très ambitieuse a consacré la plupart de sa vie à la quête de l'esprit oriental, surtout le bouddhisme. Dans le même temps, le voyage solitaire en terrain inconnu la fascine depuis sa jeunesse. En consultant sa biographie, entre le père huguenot et la mère catholique, on peut s'apercevoir sans difficulté que sa vie a été bouleversée de différentes manières. Le mysticisme l'attire depuis un âge précoce, et finalement elle est partie sur la piste de la route sauvage en Asie pour découvrir ce qu'elle cherche depuis toujours. En 1924, elle réussit enfin à atteindre Lhassa, la capitale du Tibet. Elle écrit *Voyage d'une parisienne à Lhassa*, ce qui la fait connaître dans le monde, bien au-delà de la France, en tant qu'écrivain. En réalisant sa vocation, David-Néel montre son émotion dans son « carnet » de voyage au Tibet :

Combien je me sentais heureuse d'être là, en route vers le mystère de ces cimes inexplorées, seule, enveloppée de silence, "savourant les délices de la solitude et du calme", comme dit un passage des *Écritures bouddhiques*.⁴²⁴

La rencontre entre voyage et littérature peut lui amener plusieurs choix différents au niveau du genre. Elle a décidé d'écrire un journal de voyage en

⁴²³ HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, *L'épistolaire*, coll. « Contours littéraires », Paris, Hachette, 1995, « 6. Effacer la distance ou tenir à distance », p. 94-95.

⁴²⁴ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Voyage d'une parisienne à Lhassa*, Paris, Plon, 1927, p. 176.

rapportant sa vie actuelle à son mari, et donc de transférer sa mémoire par les mots. On peut se demander sans difficulté à quel degré la trace de l'écriture a un rôle important dans son parcours à la recherche du mysticisme dans un pays étranger. L'espace et le temps du récit qui se déroulent pendant son voyage réel pourront-ils représenter la même valeur intense à travers ses livres ? Pourquoi ne cesse-t-elle pas d'écrire en voyageant ? Le voyage est-il un moteur pour sa littérature, ou est-ce l'inverse ?

La recherche sur l'esprit tibétain et la véritable essence du bouddhisme seront la cause essentielle de sa décision de partir. Or, si on ne peut prouver ce qu'on a acquis dans l'esprit par les mots, il n'est pas valable de communiquer avec l'autre. Bien qu'il y ait des points indicibles et inexprimables verbalement surtout chez les orientalistes, l'écriture est une façon de partager l'essence avec autrui, surtout des gens d'une époque postérieure à la sienne. Il me semble que David-Néel voyage à la fois pour son autosatisfaction personnelle et aussi pour autrui, pour ces personnes qui n'auront pas la même expérience que la sienne, qui vivent plutôt dans l'*ignorance* à ses yeux. Pour elle, parmi le genre littéraire variable, le journal de voyage sera bel et bien convenable pour mettre en œuvre ses fragments d'expérience avec des prises de notes qui sont comme un ensemble de collages juxtaposés jour après jour. D'après son expérience en Asie, son écriture a tendance à traiter du terrain où se croisent l'aspect historique, géographique, multiculturel, philosophique et religieux. Ses livres nous permettent de repérer des connaissances qui ont différentes sources, bien qu'il ne soit pas facile de délimiter le contenu le plus thématique. Quoiqu'elle répète un peu son habituelle routine (monter sur des bêtes en traversant la montagne rigoureuse), j'ai l'intention de distinguer le côté qui s'appuie bien sur son expérience physique réellement vécue et celui de l'imagination (qui va jusqu'à la vision mystérieuse). Ce sera un enjeu nécessaire pour comprendre la double face dans les récits de voyage. Le réel et le mystère se sont tellement mélangés dans sa vision que les lecteurs se trouvent au carrefour en hésitant à croire des images qui ne semblent pas tout à fait réelles.

De même, si l'on pense à la vie quotidienne, il y a forcément des « mensonges » conscients ou inconscients dans son journal intime. De toute façon, le fait d'écrire est un acte de recopier, de décrire les objets que le sujet a l'intention de représenter. Ce faisant, l'écrivain de voyage comme David-Néel se confronte à cette question lorsqu'elle matérialise sa pensée dans ses œuvres. Il y a forcément des faits contradictoires au fur et à mesure qu'on écrit. La chose vécue et celle de l'écrit ont un décalage inévitable de toute manière.

Ainsi, il n'est pas faux de dire que le journal de voyage peut être un terrain de base pour aider l'auteur à réaliser une œuvre littéraire. Mais, de même, il est vrai que le journal de voyage lui-même offre au lecteur la chance d'expérimenter les parcours poétique et esthétique, voire moral, à travers les épistolaires. Autrement dit, la lettre peut aussi devenir une écriture littéralement littéraire. Marie-Claire Grassi souligne que la lettre permet de créer une osmose entre la littérature et l'ordinaire :

Écrire par lettre relève d'une problématique particulière. Sur le plan esthétique, la lettre se place entre la littérature, avec laquelle elle partage son étymologie, *litterae*, en prenant ici le mot littérature dans le sens d'œuvres narratives écrites à visée esthétique, et une écriture de communication, à visée purement instrumentale, pragmatique. Il est communément admis qu'il existe au moins deux grands types de lettres : d'une part, des lettres « littéraires », lettres réelles des grands écrivains, d'érudits, lettres qui parlent de littérature, qui ont « un style » ou lettres fictives de romans, et les autres, lettres qui ne sont pas d'auteurs, écrites au quotidien, et qui semblent mériter l'appellation dédaigneuse d'« écritures ou de correspondance de l'ordinaire » ; elles sont sans valeur esthétique, pur objet de communication. En fait, la réalité est plus complexe. Il y a « du littéraire » dans

l'écriture au quotidien – bien des lettres relèvent d'une véritable esthétique – et du quotidien banal, non esthétique, dans bien des lettres littéraires.⁴²⁵

Dans la mesure où David-Néel n'est ni romancière, ni poète, il est vain de dire que cet auteur aurait pu réaliser des lettres d'un genre proprement littéraire, en partant de la réalité vers la fiction. Or, elle écrit les lettres à la base de ses vraies expériences, mais mystérieusement son écriture épistolaire se révèle avoir une aura qui dévoile subtilement la vérité littéraire. Ainsi, il sera intéressant de réfléchir sur la vérité dans la littérature chez David-Néel.

D'après les deux volumes publiés intitulés *Journal de voyage*, on peut aborder des thèmes considérables qui nous permettent de mieux comprendre David-Néel. Même si ce ne sont pas des lettres dans le genre fictif, ses lettres réelles nous emmènent au monde extraordinaire et quasiment irréel, à tel point que ce qu'elle raconte dépasse une vie « normale ». Dans le cas de David-Néel, entre ses correspondances, sa production de livres et sa vie d'écrivain, il y a forcément des liens qui se complètent. Elle confesse son destin ressenti vers un monde qui n'est pas à l'origine son pays natal. En se remémorant son passé d'antan, elle laisse ainsi son souvenir d'une chanson orientale qui l'a marquée et lui a fait ressentir la nostalgie au fond de son cœur :

Dans la mémoire de mes cellules chante un passé qu'illustrent
poétiquement les vers de Richepin :

*Au pas lent des chevaux
Par les monts, par les vaux
La caravane passe !
Où va-t-elle en rêvant ?*

⁴²⁵ GRASSI, Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, op. cit., « IV. La lettre morale, curieuse et « exotique » », p. 4-5

Où s'en va la poudre au vent ?

Mais toujours en avant

Et vers l'espace !

Je crois que j'avais vingt ans quand j'ai lu cela dans les *Chansons touraniennes* et je m'en souvenais dans les steppes, là-haut, cet automne, bercée au pas lent des yacks qui me portaient, parmi les bruits de sonnaille des bêtes chargées de bagages, les sifflements stridents et monotones de leurs conducteurs se mêlant à la chanson de la rafale. L'on marchait, des jours, des jours dans un décor identique, immense comme celui de l'Océan. Il semblait qu'on n'allait nulle part et l'on ne se sentait aucun besoin d'arriver quelque part. A quoi bon ! On allait « comme la poudre au vent, vers l'espace ! »

Je m'en rends bien compte, il est plus que singulier que, née Parisienne, élevée dans une grande ville par des parents qui étaient tout autre chose que des chemineaux ou des poètes, je sois douée de cette mentalité si étrangère à celle de mon milieu. J'ai eu la nostalgie de l'Asie avant d'y avoir jamais été et du premier jour où, il y a bien longtemps, j'ai débarqué en Indochine je m'y suis sentie chez moi. Etrange !⁴²⁶

En effet, écrire des lettres pendant son voyage, pour elle, est l'occasion de trouver l'origine de sa vie par sa propre volonté. La lettre, conversation solitaire avec un absent, donne *a priori* un champ de réflexion pour penser à soi. La lettre retranscrit non seulement tout ce que le narrateur veut dire à autrui, mais le regard vers soi résonne aussi dans l'écrit. Au sens propre, la lettre est un outil pour envoyer un message à un autre, mais le fonctionnement pratique n'est pas le vrai

⁴²⁶ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Journal de voyage 1*, op. cit., p. 340-341.

objectif de l'auteur. Elle a besoin d'émanciper son âme découverte en utilisant l'usage verbal. La lettre peut être une ouverture de l'écrivain qui définit son identité. En même temps, à la recherche de sa véritable identité, elle est très satisfaite d'appréhender le bouddhisme pour sa vie philosophique :

Je suis bien loin de tout cela ici ! Le monde me semble étrangement lointain, un tourbillon d'atomes...Je le vois et je vois la forme que l'habitude me fait appeler moi-même, comme peut-être la voient ceux qui sont à leur dernière heure. Tout cela est sans consistance, nébuleux, fantomal...La paix est dans la séparation de tout cela. « La cessation du désir, de la soif d'être est le *Nirvâna* », a dit le *Bouddha*. Mais ce n'est pas la guerre actuelle ni celles qui suivront ni toutes les horreurs et les souffrances qui submergent la terre qui ouvriront les yeux des hommes. L'ignorance source de la douleur est éternelle.⁴²⁷

Elle insiste aussi sur une beauté exclusive en Asie que l'Occident n'arrive pas à imiter :

Tous les hôtes, militaires compris, étaient des lettrés, ils récitaient par cœur des passages des « classiques », empreints de calme, de scepticisme souriant et indulgent ; nous étions loin de l'Europe et loin de l'Inde, bien réellement en Chine. J'ai savouré là un délicat plaisir, cédé à une minute de sensualité quintessenciée. Ah! Que l'Asie est merveilleuse et diverse ! Nous avons beau les conquérir, les duper, les voler, les Asiatiques demeurent dans un monde de beauté et de grandeur dont la porte reste close à l'Occident.⁴²⁸

⁴²⁷ DAVID-NÉEL, Alexandra, *Journal de voyage II*, op. cit., p. 46-47.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 31.

Néanmoins, David-Néel n'hésite pas à parler de la société actuelle et des événements scandaleux dans le monde en critiquant le protestantisme contradictoire (« De tous ceux-là qui implorant le " Père miséricordieux " et espèrent qu'il essuiera toutes larmes, pas un ne se demande pourquoi il les fait couler aujourd'hui et en quoi se manifeste son amour de l'Humanité. »⁴²⁹) et l'absurdité de la guerre à cause des Allemands (« Je n'ai d'ailleurs aucune illusion sur l'état mental créé par la guerre. Nous avons tous rétrogradé vers la barbarie, vers la stupidité, vers la brute. »⁴³⁰). Son regard ne vise pas que l'Asie dans son journal de voyage. Elle observe le monde de son propre œil même si elle préfère s'éloigner de la civilisation et de l'Occident. En tenant compte du fait que son écrit ne relève pas seulement de ses expériences de voyage oriental, son journal de voyage comprend à la fois sa vie journalière au quotidien en Asie et sa réflexion du monde contemporain, tout en élargissant l'horizon de sa vision du monde. Le voyage dans le monde n'a pas de frontière : David-Néel voit le monde infini. C'est pourquoi son écriture épistolaire nous renvoie au monde merveilleux et mystérieux, comme si nous lisions un livre sans tenir compte de la délimitation entre le fictif et le réel :

Regarde, un soir, le scintillement des étoiles impossibles à compter, pense aux profondeurs infinies d'où nous parvient la petite lumière vacillante que nous entrevoyons de chacune d'elles, regarde la voie lactée poussièrèe de mondes, semble-t-il, pense aux éternités après éternités, aux infinis après infinis dans lesquels tout se meurt et puis compare ce qu'est en regard de cela la vie d'un homme, la vie d'un peuple...N'était toi, le seul lien qui me reste, je ne remettrais jamais les pieds en Europe. Mon « moi » asiatique s'y trouve mal. L'Asie m'a toujours été douce, c'est une terre calme

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 63.

que toutes les agitations superficielles qu'on peut rencontrer n'ébranle pas profondément.⁴³¹

Dans la conception du bouddhisme, le fictif et le réel ne sont pas distincts. Pour évoquer ces termes abstraits en détail, ces deux conceptions opposées n'existent pas ; comme ces deux natures ne sont pas tangibles, il est impossible de les distinguer, et donc absurde de croire que l'on peut les différencier l'une de l'autre. Le dualisme n'est pas une chose évidente chez les bouddhistes. Nourrie par le bouddhisme, cette orientaliste met en lumière l'écriture épistolaire pour renforcer sa croyance du bouddhisme, à tel point qu'elle a envie de partager sa passion avec son mari qui n'a pas la même croyance avec elle. Elle compare surtout la doctrine bouddhiste avec celle des chrétiens pour montrer combien elles s'opposent :

De bonnes âmes bien intentionnées voudraient se complaire, comme disciples, à nos pieds, cela est erreur et folie. Nous n'avons jamais appelé personne disant : « Venez à moi, je vous délivrai » nous avons dit : « Ce que nous avons fait faites-le ; ce que nous sommes, devenez-le vous-même. » Celui-là seul a compris la Doctrine qui pense : « Je suis un *Bouddha* moi-même et ai l'audace de l'être. »⁴³²

Or, malgré la réalisation de son rêve (la délivrance de son âme lui procure un état de sérénité absolue), elle a vécu des moments contrariants, parce que le mode de vie et la mentalité sont radicalement différents de ce qu'elle a vécu en Europe ; le savoir de l'Autre lui pèse pour parler de manière franche. Ainsi, elle le confesse dans sa lettre :

⁴³¹ *Ibid.*, p. 48.

⁴³² *Ibid.*, p. 49-50.

Si mes souvenirs sont fidèles, c'est à l'apôtre Paul qu'un procureur romain disait un jour : « Trop de savoir t'a rendu fou. » Modestement, je prends la remarque à mon compte. Je crois que sinon *trop* de savoir, du moins un savoir *différent* de celui de la majorité des hommes m'a transformé la cervelle, ce qui, en langage du vulgaire, se traduit par être taxé de folie.⁴³³

Dans certains cas, la folie fait avancer dans la vie, au-delà de la normalité. David-Néel n'abandonne pas sa foi bouddhiste, elle ne s'empêche pas de prendre plusieurs styles d'écriture, notamment les récits de voyage et le journal de voyage sous la forme épistolaire pendant plusieurs dizaines d'années. Les variations de genres dans ses écrits soulignent bien que son itinéraire de voyage s'énonce comme une expérience subjective. Le réel est un phénomène physique et psychologique qui accompagne les substances subjectives. On dirait bien que son choix d'écrire la lettre est guidé par l'envie de témoigner son cheminement spirituel et son apprentissage de la dimension mystique, dont sa production de lettres touche beaucoup de publics qui ne sont pas forcément attirés par l'Orient et la pensée orientaliste.

Ce faisant, la vulgarisation du savoir de l'Autre à travers des lettres plutôt personnelles paraît une réussite dans la mesure où elle peut léguer ses œuvres à la postérité. Tout comme les gens de l'époque classique qui choisissaient la rhétorique épistolaire dans le but de convaincre les autres, la lettre de David-Néel permet de s'appliquer à la rhétorique épistolaire qui peut faire changer d'avis des lecteurs quant à leur vision de la vie, de la croyance et de la vérité absolue. Sa lettre se situe au seuil de l'intimité et de la vulgarisation de la religion orientale. En tant qu'orientaliste, notamment tibétologue, la religion déambule sans cesse dans sa vie et dans son écriture.

⁴³³ *Ibid.*, p.120-121.

Quant à cataloguer ses lettres, il est effectivement difficile de dire de quel type elles sont, car c'est un agréable mélange de lettres d'amour et de confessions, quelquefois morales, curieuses et « exotiques ». Et il ne faut pas oublier que sa lettre a un côté également très didactique : « Depuis la fin du XVII^{ème} siècle, la découverte du globe induit une nouvelle conception de l'homme. À travers lettres et récits, voyageurs et missionnaires font découvrir mœurs et pensées différentes et invitent à tenir compte de la relativité des choses. »⁴³⁴ Puisque sa lettre se caractérise souvent par l'observation très détaillée du monde oriental, on peut en déduire qu'elle inaugure l'ouverture vers le monde de l'Autre sans se plonger dans les œuvres spécialistes de l'orientalisme.

Au vu de la complexité de contenu dans sa lettre, David-Néel écrit, non pas pour servir de base à son œuvre, mais on dirait plutôt que sa lettre est elle-même une œuvre élaborée, en abordant les dimensions « intime », littéraire, historique et religieuse sous l'angle épistolaire. Pour elle, l'écriture épistolaire est un partage à finalité morale ou spirituelle avec son mari à qui elle tient profondément, mais aussi aux lecteurs postérieurs, même si ce n'est pas explicitement précisé dans la lettre.

Le caractère littéraire dans sa lettre est plus ou moins implicite en comparant les œuvres épistolaires dans une fiction. Mais l'approche de temps différents dans la lettre va nous assurer que la lettre de David-Néel peut suffire au caractère du genre littéraire :

Sur le plan ontologique, la lettre a été pendant des siècles un intermédiaire irremplaçable entre la présence et l'absence. C'est une écriture fictive de re-création du réel. Elle n'a eu d'autre but que de dire que l'on existe, que l'on est bien portant et surtout de l'exiger dans la réciprocité : [...] La lettre se place dans le temps

⁴³⁴ GRASSI, Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, op. cit., « IV. La lettre morale, curieuse et « exotique » », p. 112.

du présent fragile marqué du sceau de l'attente. Elle se situe entre le passé révolu et le futur attendu, entre la nostalgie de la présence abolie et l'anticipation anxieuse d'un retour. [...] Par l'absence, l'écriture de la lettre, dans sa réalité, est déjà une écriture de fiction.⁴³⁵

Par la suite, on peut noter que David-Néel peut être artiste au même titre que l'écrivain littéraire, car créer une œuvre quelle qu'elle soit est déjà une base nécessaire de l'artiste. Voici une critique sur la position de l'écrivain qui écrit la lettre pour sa propre littérature :

Si être artiste c'est à la fois, en même temps, vivre et créer, la correspondance n'est pas seulement le lieu où s'énoncent ces rapports : elle est l'espace où ils se jouent, où ils sont pleinement en acte, « en œuvre » - les lettres sont le texte de cette expérience. En effet, écrire une lettre, c'est accomplir un geste qui relève du vécu, or la matérialité de la lettre est faite d'écriture, comme là même, le tamise en quelque sorte, tout comme le fait, d'une façon ou d'une autre l'œuvre, même si, dans ce dernier cas, cela est moins immédiat.⁴³⁶

Selon la lecture de ses deux journaux de voyage sous la forme de lettres, on peut s'assurer que la lettre peut reconquérir son statut littéraire. Dans le même temps, la lettre est évidemment utilisée pour elle-même : elle s'en sert pour se souvenir de son vécu et des références de ses études sur la spiritualité bouddhiste. La lettre écrite pendant son voyage lui permet ainsi de créer des œuvres plus compliquées et plus spécifiques au niveau de la connaissance de la religion

⁴³⁵ *Ibid.*, « Perspective historique », p. 6-7.

⁴³⁶ SCHZEIGER, Amélie, « La lettre d'Orient. L'espace épistolaire : Flaubert et la position de l'artiste », Lille, *Revue des sciences humaines*, n°194, 1984.

orientale. D'emblée, d'une part, on pourra positionner sa lettre sur un « avant » ou un « à-côté » de son œuvre, ultérieure à son voyage, mais d'autre part, sa lettre est proprement une œuvre authentique digne d'être caractérisée de littéraire.

Chapitre 3. Quelques aspects orientaux dans la littérature sous drogue chez Michaux

Avec son esprit expérimental, Michaux est tenté de consommer de la drogue pour vivre son corps dans un état profondément viscéral. Il n'est pas nécessaire de nommer les grands écrivains français, comme Baudelaire, qui ont plus ou moins manipulé la drogue pour se créer des paradis artificiellement hallucinants. Littérature et drogue ont manifestement vécu ensemble (dans le corps physique) depuis l'invention de la drogue. En effet, pour l'artiste, il y a plusieurs raisons à cet essai de la drogue : stress, angoisse personnelle, ambition créatrice de l'art. Pour Michaux, quelles sont les raisons pour lesquelles il se drogue avec plusieurs substances différentes? C'est une question qui ne peut pas avoir une seule réponse, car ce sont des problèmes complexes dépendant de la situation et de l'époque. L'imaginaire du poète s'installe au fur et à mesure que Michaux devient un corps hallucinogène, d'autant plus qu'il s'intéresse à cette répercussion qui lui accorde des images nouvelles. Il peut ajouter ou éliminer ses raisons personnelles pendant l'usage des drogues. Cette expérience hallucinogène chez Michaux peut être mise en parallèle avec ses voyages, qui sont une sorte de mouvement des idées malgré le corps immobile.

À ce propos, j'ai l'intention d'envisager que le voyage solitaire dans l'imagination sous la drogue, notamment la mescaline, qui l'a marqué le plus fortement, est contradictoirement ouvert vers le monde extérieur. Les écrits michaudiens sous les effets de la mescaline nous montrent les aspects paradoxaux qui perturbent la connaissance rationnelle des lecteurs. Or, le bouleversement confondu du sujet « Je » et l'ambiguïté entre le réel et l'imaginaire sont bien des éléments nécessaires à assumer, dans la mesure où le poète en prend le risque, en dépit des effets secondaires de la mescaline.

En outre, il est légitime d'apporter les approches de la spiritualité orientale dans les textes michaudiens. En plus de la mescaline Michaux a essayé plusieurs autres drogues. Ses premiers rapports avec les substances chimiques datent de ses voyages à l'étranger. Il semble que Michaux n'ait alors utilisé de drogues qu'en voyage ; du coup, ce voyageur « explore les limites de son moi, fait l'inventaire, mi-sérieux, mi-sarcastique ». ⁴³⁷ En effet, la première expérience de la mescaline se fait en 1954 et son utilisation dure une dizaine d'années. Ses œuvres les plus connues sous mescaline sont *Misérable miracle* et *L'Infini turbulent*.

Ainsi, je m'appuierai sur ces deux ouvrages qui montrent remarquablement l'état du corps sous hallucinogène. Il est nécessaire de souligner les caractéristiques de la littérature michaudienne avec l'usage de ce produit hors d'un contexte culturel et conventionnel, dans un monde réel. Pour ces points, je ne peux pas ne pas faire les références critiques concernant la psychanalyse en terme de processus médical et scientifique. Mais mon propos est plutôt de préciser le destin du « corps ». Avec les phénomènes hallucinatoires, Michaux explore le monde à la fois en soi et hors de soi pour atteindre le monde extérieur jusqu'à l'espace divin.

Cette étude sera à la fois une réflexion sur le voyage intime du « moi » réel et du « moi » hallucinogène, et une découverte de la spiritualité orientale qui lui permet de créer du sens avec les mots.

Le « corps » que Michaux *sent* et *voit* pendant son écriture ressemble au corps spongieux qui vit dans l'eau. Il est à l'aise dans la nature liquide. Ses sens tactiles et visuels le plongent dans un état hallucinogène, qui est loin de la réalité. La scission entre le contenu et le contenant dans l'eau n'est rien d'autre qu'une frontière changeante et temporaire, parce qu'ils sont plus ou moins pénétrables et échangeables.

⁴³⁷ MILNER, Max, *L'imaginaire des drogues, De Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p.368.

On a perdu la conscience de ses points d'appui, de ses membres et organes, et des régions de son corps, lequel ne compte plus, fluide au milieu de fluides. On a perdu sa demeure. On est devenu excentrique à soi.

En même temps que l'univers a changé, en même temps on est entré en état second, visions et fluidité, envers et avers de la même pièce.⁴³⁸

Selon les commentaires de psychanalystes des textes michaudiens, cette caractéristique est une preuve de l'obsession de la mère et de la mer. La conscience de l'auteur se démarque de son inconscience vis-à-vis de la coalescence entre la substance liquide et la mère, au sens où se crée l'origine de la vie :

Lorsque le Je perd sa distance à l'Autre, il se laisse complètement absorber par la mèr(e) avec laquelle il fusionne ; comme elle il éclate en mille facettes, miroitements...tout en se saisissant comme un. Alors il est partout et nulle part, un et pluriel, identique et en perpétuelle mutation, voué à la disparition et omniprésent...⁴³⁹

Ainsi, « l'identification totale »⁴⁴⁰ avec l'autre se réaliserait singulièrement, sans le dualisme, pendant le rêve hallucinogène, bien sûr avec les yeux ouverts. Dans le « sentiment océanique »⁴⁴¹ dû à la mescaline, Michaux identifie son « corps » à la substance aquatique et aussi à la femme :

⁴³⁸ HENRI, Michaux, « Première partie : Les effets de la mescaline » dans *L'Infini turbulent, Œuvres complètes II*, op cit., p. 808 .

⁴³⁹ BRUN, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, op. cit.p.293.

⁴⁴⁰ HENRI, Michaux, « Huit expériences » dans *L'Infini turbulent, Œuvres complètes II*, op. cit., p.880.

⁴⁴¹ BRUN, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, op. cit., p.300.

Au bord d'un océan tropical, dans les mille miroitements de la lumière argentée d'une lune invisible, parmi les ondulations des eaux agitées, variant incessamment....

Parmi les déferlements silencieux, [...] se déformant, se reformant, se contractant, s'étalant pour se redistribuer encore devant moi, avec moi, en moi, noyé et dans un insupportable froissement, mon calme violé mille fois par les langues de l'infini oscillant, sinusoidalement envahi par la foule des lignes liquides, immense aux mille plis, *j'étais et je n'étais pas*, j'étais pris, j'étais perdu, j'étais dans la plus grande ubiquité. Les mille et mille bruissements étaient des mille déchiquetages.⁴⁴²

Cette séquence hallucinogène de l'océan donnerait donc à voir un processus identique de la mer, au-delà de l'espace et du temps réels. L'infinisation de la dimension spatiale et temporelle explorée par Michaux fusionne son corps dans la vague :

L'enveloppe de mon corps [...] flotte largement autour d[u sillon], immense montgolfière contenant ce remuant ruisselet, car ce grand sillon, quand en même temps je veux voir mon corps, n'est plus qu'un ruisselet, mais vif toujours, ardent, champagne et chat qui crache. [...] Donc, je le contiens, sauf à ses extrémités qui fuient au loin, et pourtant il est moi, ce sont mes instants qui coulent dans son flux cristallin. En ce flux ma vie avance. Brisé de mille brisements, j'ai par ce ruisseau continuelle prolongation dans le temps.⁴⁴³

⁴⁴² HENRI, Michaux, « II. Avec la mescaline » dans *Misérable miracle*, op. cit., p.625.

⁴⁴³ *Ibid.*, p.626.

Cette dérive océanique lui permet d' « être à tout mystérieusement relié, l'impression profonde d'au-delà, d'à-jamais, l'impression profonde de vivre une vie extra-corporelle, et hors du temps, de participer à l'Absolu, au Perpétuel. »⁴⁴⁴

En définitive, ce poète, explorateur radical de la littérature, se plonge bel et bien dans un immense océan qui bouge sans arrêt, sans limitation. Cet espace de vacillations peut être évocateur du corps maternel au second degré. Alors que le liquide amniotique est une première enveloppe du fœtus, Michaux, corps halluciné, décrit aussi l'apparition d'un fœtus dans *Misérable miracle* :

Entré finalement dans la salle de bains, je [...] vis dans la cuvette un fœtus. Un accident, évidemment. L'effet du choc émotif, du traumatisme de la drogue. Et je le regardais fasciné, sans bouger. Je ne suis pas d'un naturel très actif. Voyons, il faut pourtant savoir si ce fœtus est entier. [...] Donc je touche, dégoûté, la tête molle et bleuâtre du gluant petit être sanguinolent.⁴⁴⁵

Sans doute, mais l'existence du fœtus parfaitement évidente et indubitable quelques instants auparavant ne pouvait être supprimée par l'apparition de cette sorte de loque ou de papier mouillé, il est vrai providentielle. Je demeurais abattu.⁴⁴⁶

Au terme de l'analyse psychologique du sujet « Je », cette expérience de la fusion du monde intérieur et extérieur nous rappelle l'état de l'indifférenciation du nourrisson avec le monde extérieur, surtout avec le sein de la mère et la mère elle-même. Dans *Malaise dans la civilisation*, Freud parle du sentiment océanique en comparant l'indifférenciation du nourrisson face au monde extérieur :

⁴⁴⁴ HENRI, Michaux, « Le problème d'éros » dans *L'Infini turbulent*, op. cit., p.935.

⁴⁴⁵ HENRI, Michaux, « II. Avec la mescaline » dans *Misérable miracle*, op. cit., p.651.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p.652.

Le nourrisson ne différencie pas encore son Moi d'un monde extérieur qu'il considère comme la source des multiples sensations qui affluent en lui. [...] Notre sentiment actuel du Moi n'est rien de plus que le résidu pour ainsi dire rétréci d'un sentiment d'une étendue bien plus vaste, si vaste qu'il embrassait tout, et qui correspondait à une union plus intime du Moi avec son milieu.⁴⁴⁷

Pourtant, l'aspect important dans ses textes sur la drogue montre bien que « l'espace hallucinogène ne diffère guère de « l'espace du dedans ». »⁴⁴⁸ Son expérience de la drogue lui permet de mieux saisir les sources pulsionnelles de certaines fantaisies michaudiennes évocatrices d'une participation au corps maternel. Son fantasme d'être proche du sein est récurrent quand il explore l'espace de la mer.

Dans *La Vie dans les plis*, un ouvrage écrit par Michaux avant l'expérience de la mescaline, il y a un poème qui montre son désir à la fois envers la mer et la mère. Elles sont interchangeable selon l'optique de l'auteur. Dans *La Mer des mamelles*, Michaux met en parallèle la mer avec l'organe sécrétant du lait :

Je descends le fleuve aux douces rondeurs. Oh!

Délices. On ne veut plus sortir de l'élément étonnant aux îlots exquis.

Est-on déjà dans le golfe, ou encore dans l'embouchure ? On ne sait, on ne tient pas à le savoir. On nage, on nage toujours jusqu'à ce qu'épuisé on échoue pauvrement conscient, sur le rivage, à demi dans le sable, à demi dans l'eau, cependant que vaguelettes allant et venant vous contournent et vous envahissent en gargouillant et que la masse des eaux souffle au loin, doucement,

⁴⁴⁷ FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, trad. Fr. par Ch. et J. Odier, coll. « Bibliothèque de la psychanalyse », Paris, PUF, 1971, p.8-10.

⁴⁴⁸ BRUN, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, op. cit., p.300.

doucement comme des voix vaguement entendues, vaguement évoquées, on ne sait.⁴⁴⁹

L'expression « douces rondeurs » est une métaphore du sein féminin. Rien d'étonnant, donc, que les « vaguelettes » représentent « le sein aplati »⁴⁵⁰ si je peux me permettre d'emprunter le mot de Lewin dans *Phantastica*. À la recherche de son « double » identique, Michaux questionne le corps en tant que source de l'origine de sa vie et de la nature de la psyché qui demeure dans son vécu corporel. Cette approche de la création poétique met l'accent sur son univers personnel, mais il fait aussi résonner l'association entre la mer et la mère chez d'autres écrivains. « Depuis le jour où je m'enfuis de la maison paternelle, je ne me plains pas autant que tu le penses d'habiter la mer et ses grottes cristal »⁴⁵¹, écrit Lautréamont, précurseur du surréalisme. Saint-John Perse écrit quant à lui : « Et sur la grève de mon corps l'homme né de mers s'est allongé »⁴⁵² ; « En toi, mouvante, nous mouvant, nous épuisons l'offense et le délit, ô Mer de l'ineffable accueil et Mer totale du délice! »⁴⁵³

D'après Anne Lebrun, psychanalyste, le sujet « Je » michaudien « fait corps avec la mère, est et n'est pas dans la mesure où il se confond avec elle, à la fois unifié dans cette fusion et pulvérisé en mille éclats comme autant de vagues.»⁴⁵⁴

Dès lors, manifestement, ce n'est pas une confusion bouleversante avec son propre corps. Cette image de la mèr(e), résultant proprement de l'unification volontaire, conduira sa création imaginaire jusqu'à l'érotisme du corps nu. Dans

⁴⁴⁹ HENRI, Michaux, « La mer des mammelles » dans *La Vie dans les plis, Œuvres complètes II*, op. cit., p.178.

⁴⁵⁰ LEWIN, Louis, *Phantastica*, Paris, Payot, 1970, p. 349.

⁴⁵¹ LAUTREAMONT, Le comte de, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Garnier/Flammarion, 1969, p. 207.

⁴⁵² PERSE, Saint-John, « Amers », *Œuvres complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 1982, Str. IV ; II, I-V 3.

⁴⁵³ *Ibid.*, V 8.

⁴⁵⁴ BRUN, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, op. cit., p.293.

L'infini turbulent, il montre sa propre vision du corps nu. Selon lui, le corps est fortement lié au psychique qui s'apparente avec le sensoriel par sa pure présence :

Le nu n'est plus un nu, mais un éclairage de l'être. La masse ne compte plus. Le corps est une traduction de l'esprit et le caractère un centre d'aménagement de courants. Ventre ou sein, c'est toujours du psychique qu'il touche, qu'il atteint, ou plutôt et plus souvent des fluides à la densité surprenante.⁴⁵⁵

Pourtant, Michaux n'ignore pas non plus les effets secondaires incontestables de l'expérience de la mescaline, qui l'abusent tellement qu'il décide de se défaire de ses illusions, même si cette décision n'est pas tout de suite réalisée : « La Mescaline diminue l'imagination. Elle châtre l'image, la désensualise. »⁴⁵⁶ Il pense aussi que cette drogue le fait trembler, ce qui trouble ses mots au niveau de la composition ; ce serait apparemment dû à des vibrations continues à l'intérieur de son « corps », comme sous l'effet d'un séisme :

La Mescaline est un trouble de la composition. Elle développe
niaisement. Primaire, minus, gâteuse.

Liée au verbal, elle rédige par énumération. Liée à l'espace et à la figuration, elle dessine par répétition. Et par symétrie (symétrie sur symétrie).

Le séisme qui a attaqué d'abord le cortex visuel, lance ses vibrations partout. On en repère certaines. D'autres, on ne sait où elles passent. [...] Des mots viennent, qu'on n'aime pas, des tons et des couleurs dont on se tenait à l'écart.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ HENRI, Michaux, « Le problème d'éros » dans *L'infini turbulent*, op. cit., p.946.

⁴⁵⁶ HENRI, Michaux, « Quelques remarques » dans *Misérable miracle*, op. cit., 2001, p.673.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p.674.

Avec la sensation du dérèglement des sens par l'expérimentation mescalinienne, Michaux montre la conscience qu'il en a dans son vécu corporel, avec un sentiment de contingence, la confusion dedans/dehors, l'absence de frontière, la vitesse phénoménale des images, leur pullulation, les ondulations qu'il *croit* voir, jusqu'à la sensation que l'âme est dans le corps :

L'âme est un océan sous une peau. On n'en connaît que les tempêtes et quand elle résiste au mouvement, aux vibrations de ses environs. L'âme même nous échappe. Seules se proclament ses émotions.⁴⁵⁸

Dans quel but Michaux prend-il le risque de perdre et d'abolir son lien entre le sensoriel de son corps et sa conscience à cause de l'excès de la drogue? Peut-être, au-delà de son attachement à la mèr(e) témoignant des métamorphoses qui se sont opérées à la recherche de l'espace où son désir de « ne plus penser une réalité foncièrement hétérogène à soi, ou de maîtriser cette réalité qui lui échappe en la rendant homogène à son désir »⁴⁵⁹, est-ce encore insuffisant pour qu'il s'en satisfasse pour sa création poétique ?

Michaux veut aller jusqu'à l'Infini, même si ce chemin est redoutablement perturbant :

Cependant, la poussé d'Infini toujours continue, en vous, sur vous, à travers vous, en tous sens infinifiant, [...] Ainsi sait faire la mescaline (si toutefois vous ne lui êtes pas obtus et résistant) vous projetant loin du fini, qui partout se découd, se montre pour ce qu'il est : une oasis créée autour de votre corps et de son monde, à

⁴⁵⁸ MICHAUX, Henri, *Qui je fus*, coll. « Poésie », Paris, Éditions Gallimard, 1973, p.197.

⁴⁵⁹ BRUN, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, op. cit., p. 65-66.

force de travail, de volonté, de santé, de volupté, une hernie de l'infini.⁴⁶⁰

Ce faisant, Michaux transmute son corps réel dans le langage des mots qui est une métamorphose de sa conscience. Pour lui, le corps n'est pas séparé de la conscience : « *Je me suis bâti sur une colonne absente.* »⁴⁶¹

En effet, cette recherche d'unification de la mèt(e) et de l'Infini dans les écrits mescaliniens fera écho à son « infini corporel »⁴⁶² lors de la mise en mots. De quelle manière cet écrivain envisage-t-il l'Infini dans la littérature ? Le « corps » dans la littérature est-il effectivement un corps des mots ? Pour cette question, l'auteur propose une transition commençant par son propre corps pour remplir la blancheur de la page grâce à l'écriture. Il souligne sa volonté de passer des « sens sensoriels au sens signifiant ».⁴⁶³ Dans « Addenda » de *Misérable miracle*, il écrit :

Voilà à qui, à quoi j'étais uni, où je baignais, où je me répandais.
J'absorbais ensemble, comme l'Hymne infatigable, j'absorbais,
sans obstacle, le noir, le blanc, le noir, le blanc, le noir, le blanc,
pareils, égaux...
Arrête par rien, tout coexistant partout.⁴⁶⁴

Dès lors, il utilise son corps sous l'effet de la mescaline, qui devient en quelque sorte un catalyseur renvoyant à un traducteur de l'indicible des sensations et des visions mystérieuses ; on peut presque dire que le « corps » capture l'éternel. Pour arriver à l'« infini corporel », sa quête solitaire et subjective vise surtout à

⁴⁶⁰ HENRI, Michaux, « Première partie : Les effets de la mescaline » dans *L'Infini turbulent*, op. cit., p.813.

⁴⁶¹ MICHAUX, Henri, *Ecuador*, coll. « L'Imaginaire », Paris, Éditions Gallimard, 1968, nouvelle édition, p. 95.

⁴⁶² BRUN, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, op. cit., p. 78.

⁴⁶³ ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, p. 335.

⁴⁶⁴ MICHAUX, Henri, « Addenda I » dans *Misérable miracle*, op. cit., p.774-775.

trouver un fil unificateur afin que le « corps » et le langage se réunissent. En ce sens, il admire l'idéogramme chinois dont le signifiant et le signifié ne sont pas séparables dans un corps de lettres.

Il est légitime de penser à Michaux avec ses écrits sur les drogues, car dans l'ensemble de l'œuvre michaudienne, son style d'écriture est assurément influencé par cette expérience hallucinogène, qu'il s'agisse d'une forme écrite ou peinte. De plus, c'est un écrivain qui cherche une idiosyncrasie dans son écriture : il a un intérêt pour une vision plutôt anormale et noire « qui le pousse à étendre les limites de son espace intérieur pour y trouver une frange de clarté qui échappe à cette noirceur. »⁴⁶⁵

Toutefois, les enjeux inhérents au passage du « moi » réel à celui sous hallucinogène sont à la base des répercussions de la drogue qui élargit « l'expérience humaine au-delà des limites que lui imposent la réalité et l'exercice de la pensée rationnelle, le romantisme tout entier a tenté de la satisfaire par l'imagination et le rêve. Mais les drogues permettent d'inscrire dans le réel ce qui paraissait ne relever que d'une activité projective. »⁴⁶⁶ Cette considération nous amène à la réflexion suivante : la drogue elle-même peut être un vecteur important pour trouver du *nouveau* à l'avènement du signifiant. Michaux ne cache pas son extase ni sa réussite qui désaltère sa soif de l'Infini :

Soudain un mot m'arriva, me joignit. *Myriades* était ce mot. *Myriades, Myriades* Tout s'y trouvait...Ce monde qui ne peut se décrire que par myriades, je l'avais en partage, moi aussi. Un accomplissement magnifique s'était établi en moi. Joie !⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ MILNER, Max, *L'imaginaire des drogues, De Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 404.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 439.

⁴⁶⁷ MICHAUX, Henri, « Addenda I » dans *Misérable miracle*, op. cit., p.774.

Par ailleurs, d'après la lecture du texte sacré de l'hindouisme, *Atharvasira Upanishad*⁴⁶⁸, Michaux exprime son contentement de la découverte du « soi universel », qui n'est rien d'autre que « brahma » :

« Je suis l'Eternel, disaient-ils, proclamaient-ils
« Je suis l'Eternel
« Je suis l'Eternel, je suis le temporaire
« Je suis l'Eternel
« Je suis le permanent, je suis l'impermanent
« Je suis l'Est et l'Ouest. Je suis le Sud et le Nord
« Je suis le Nadir, je suis le Zénith
« Je suis le principe masculin, le neutre, le féminin
« Je suis l'Intérieur et l'Extérieur
« Je suis les eaux. Je suis le feu
« Je suis Brahma et je suis le non Brahma. »⁴⁶⁹

La réconciliation de notions opposées est la démarche la plus importante pour comprendre la religion orientale. L'éloge de la sagesse de l'Orient rejoint intrinsèquement les textes sur la drogue chez Michaux. Apparemment, il est plus à l'aise avec la mentalité indienne qu'avec celle de l'Occident :

Pour quelle raison nombre de jeunes gens adonnés à des drogues psychédéliques ont-ils senti tant d'attrait pour l'Inde ?
Sans savoir la langue, sans l'apprendre, sans une vraie connaissance des religions et sans les étudier, ces transfuges de

⁴⁶⁸ Nom d'une *upnishad* çivaïte qui glorifie Çiva (elle est commentée par Shankara). Les *Upanishad* complétaient à l'origine les Veda. Le centre de leurs préoccupations est le rapport du soi intérieur, l'*âtman*, au soi universel, le *brahman*. (Dans *Notes et Variantes* de « Misérable miracle », MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes II*, coll. « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 2001, p.1311.)

⁴⁶⁹ MICHAUX, Henri, « Addenda I » dans *Misérable miracle*, op. cit., p.774.

l'Occident s'y sentaient à l'aise, à l'unisson avec l'entourage, dans un détachement qui là-bas ne détonne pas.

La religion hindoue est parmi les grandes une des seules qui aient accordé une réelle importance à la drogue. [...]

Et le Soma⁴⁷⁰, sa consommation qui des hommes fait des dieux, figure dans le Védas⁴⁷¹.⁴⁷²

En concluant son « Addenda I » de *Misérable miracle*, Michaux souligne que la « Vastitude avait trouvé Verbe. »⁴⁷³ De quoi veut-il parler ? D'après mes études sur Michaux, il ne serait pas faux de dire que le Verbe en caractère majuscule est un « infini corporel ». Le corps ne peut trouver un véritable espace éternel que dans le Verbe. En admettant que le Verbe s'est fait chair dans la bible chez les Chrétiens, Michaux semble créer son propre Verbe dans l'aspect subjectif. Dans *Quatre cents hommes en croix*, il dit ainsi :

PARFOIS C'EST L'HOMME qu'il faut étendre avant tout, étendre en plein ciel, mais tendre, étendre, comme s'étend la peine des hommes.⁴⁷⁴

⁴⁷⁰ *Soma* est un mot sanskrit qui dérive de la racine *su-* « pressurer » ; dans la religion védique, il désigne la liqueur d'immortalité des dieux. C'est parce qu'ils consomment quotidiennement le *soma* qui leur est offert par les humains que les dieux conservent leur statut d'immortels. On prête à la plante mythique dont il est tiré des vertus enivrantes, voire hallucinogènes. (Dans *Notes et Variantes* de « Misérable miracle », MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes II*, coll. « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 2001, p.1319.)

⁴⁷¹ Rappelons que les théologiens brahmaniques appellent Veda (le « savoir » par excellence) les écritures sacrées (Dans *Notes et Variantes* de « Misérable miracle », MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes II*, coll. « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 2001, p.1319.)

⁴⁷² MICHAUX, Henri, « Addenda III » dans *Misérable miracle* op. cit., p.780.

⁴⁷³ *Ibid.*, p.774-775.

⁴⁷⁴ MICHAUX, Henri, *Quatre cents hommes en croix*, op. cit. p.789.

II- L'altérité du « corps » dans l'espace littéraire

Chapitre 1. « Union des contraires » concernant les « corps » dans *René Leys* et *Stèles* chez Segalen

L'« union des contraires » n'est pas la simple juxtaposition des opposés, cela ne désigne rien que l'harmonie même des opposés pour réunir le monde du « Divers ». Pour Segalen, l'Univers n'est qu'un ensemble de particules variables pour constituer le « Divers » qui n'a point d'unicité solidaire. J'ai l'intention de révéler son regard vis-à-vis de la nature à laquelle il est confronté pour enrichir notamment *Stèles*, ses recueils de poèmes, et *René Leys*, dont le genre est ambigu : il oscille entre le journal intime et le roman mystérieux. Segalen met volontairement des éléments contraires pour réaliser sa vision autour de la Chine, car ce pays est un lieu majeur qui alimente les deux œuvres de ce chapitre. Ainsi, cette « union des contraires » semble être une réflexion très importante pour son espace littéraire.

Tout d'abord, voici ma première hypothèse : son goût pour l'oxymore viendrait de la double condition de l'existence humaine, c'est-à-dire que l'on *a* le corps et en même temps que l'on *est* le corps. La question de l'énigme divisant le « corps » et l'« esprit » est un débat classique depuis longtemps : de l'Antiquité jusqu'à nos jours, la réponse est plus ou moins différente selon la religion et la connaissance, ainsi que le lieu (de l'Occident jusqu'à l'Extrême-Orient) ; le temps, l'espace et le point de vue sont des axes variables pour trouver la véritable réponse.

Pour Segalen, la passion de la littérature lui permet de faire une enquête sur l'Exotisme, car son *Essai sur l'Exotisme* nous permet bel et bien de comprendre sa vision de l'*Autre* qui lui donne envie de découvrir un autre pays à travers son pays natal et son souvenir d'enfance dans la région de la Bretagne. Cet écrivain-voyageur n'est pas satisfait de toutes les expériences qu'il a faites, c'est pourquoi il décide de partir extrêmement loin.

Grâce à son séjour en Chine, notamment entre 1909 et 1914, sa vision de la nature est effectivement influencée par l'esprit chinois. Ici, il ne faut pas oublier que l'interrogation au sujet de l'« union des contraires » dans *Stèles* et *René Leys* est essentielle pour saisir sa manière de créer une nouvelle forme de littérature. Selon mon point de vue, il y a un paradoxe dans son thème sur le « corps ». En ce qui concerne le « corps » du « je », sans lecture, il est « vide » dans le « tombeau des mots », pourtant il devient « vivant » grâce au regard et à la voix du lecteur, qui, en lisant les textes, créent une allure imaginaire au « corps » dans son espace textuel.

Ainsi, nous essaierons de découvrir la donnée riche de l'« union des contraires » dans les textes, et ensuite nous ferons une réflexion du « corps » chez Segalen. Dans *Stèles*, nous pourrions invoquer les résonances chinoises, surtout l'esprit de Tao. Le principe essentiel est une notion de *Yin* et *Yang* en tant qu'« un Couple de Symboles efficients responsables de l'universelle alternance ».⁴⁷⁵ Dans la mesure où les conceptions opposées dans le raisonnement occidental ne sont pas antipodiques dans la pensée taoïste, ils s'appartiennent l'un l'autre pour réaliser la conjugaison harmonieuse pour réconcilier le monde.

Nous pouvons supposer que la pensée principale du Tao invite Segalen à prendre en considération des figures oxymoriques afin de décrire parfaitement le « Divers » dans l'écriture poétique.

Voici le poème équivalent, « Hommage à la raison » dans *Stèles* :

J'enviais la Raison des hommes, qu'ils proclament peu faillible, et
pour en mesurer le bout, j'ai proposé : le Dragon a tous les
pouvoirs ; en même temps il est long et court, deux et un, absent et
ici, - et j'attendais un grand rire parmi les hommes,-, mais,
Ils ont cru.⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ GRANET, Marcel, *La Pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 122.

⁴⁷⁶ SEGALÉN, Victor, *Stèles*, coll. « Classique de Poche », Paris, Le Livre de Poche, 1999, p.100.

Tout d'abord, la description du Dragon dans ce poème n'est pas évidente, à tel point qu'elle ne peut pas capturer la forme exacte en tant qu' «animal fabuleux qu'on représente avec des griffes, des ailes et une queue de serpent»⁴⁷⁷. En tant que figures oxymoriques, nous pouvons trouver son propre style qui vise à dessiner l'objet comme un couple mystérieux, tel celui des *yin* et *yang*.

Qu'est-ce que le dragon veut dire dans ce contexte ? Il me semble que c'est un animal qui n'existe pas en réalité, mais vivant dans un mythe chinois comme un symbole de force inestimable pour désigner le pouvoir de l'Empire. Dans une note, Christian Doumet souligne bien son interprétation intéressante par rapport aux événements historiques en France, et parallèlement en Chine au moment où il commence son écriture :

Sans s'appuyer sur aucun texte précis, cette stèle est, dès le titre, un beau témoignage de l'ironie segalénienne. Mais il est intéressant de remarquer que l'objet pris pour cible ici, c'est en gros l'idéal hérité de la Révolution française : le prestige de la raison, l'égalité entre les hommes et la souveraineté du peuple. On sait quelle méfiance inspirait à Segalen les idées de 89. Cette stèle tardive n'est peut-être pas sans relation avec la situation politique de la Chine au moment de sa rédaction. Le 1^{er} janvier 1912, Sun Yat-Sen avait proclamé, à Nankin, une éphémère « République » chinoise. Après l'abdication de l'Empereur Puyi, le 14 février de la même année, Yuan Shikai, chef des armées du Nord, était à son tour devenu président d'une République qui évoluerait assez vite vers la dictature.⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ LITTRE, Paul-Emilie, *Dictionnaire de la langue française*, tome 2, Monte-Carlo, Éditions du Cap, 1970, p. 1836.

⁴⁷⁸ SEGALLEN, Victor, *Stèles*, op. cité, « note de Christian Doumet », p. 103.

Pour les cinquième et sixième alinéas dans le même poème,

Honorez
les hommes dans l'homme et le reste en sa
diversité.

Et c'est alors qu'ils m'ont qualifié de rêveur, de
traître, de régent dépossédé par le Ciel de
sa vertu et de son trône.⁴⁷⁹

Il semblerait que Segalen insiste sur la « diversité » parmi les hommes sans juger de la supériorité et de l'infériorité des hommes. Car cela est non seulement éphémère, mais aussi le relationnel dépend de chaque position. Ce poète ne croit pas à la raison occidentale parce qu'il pense que la rationalité ne répond pas à toutes les questions. Il n'y a pas de vérité absolue. Pour Segalen, le monde n'est pas un ensemble qui se destine à aller vers l'Univers, mais plutôt vers le « Divers ». Bien que les hommes le traitent « de rêveur, de moine chauve, de menteur, de poète »⁴⁸⁰, ce poète-visionnaire ne se résigne pas à exprimer sa vision du monde dans son écriture visionnaire.

Voyons d'autres figures oxymoriques dans *Stèles* :

« des règnes sans années, des dynasties sans avènements, des
noms sans personnes, des personnes sans noms » (« Sans marque
de règne », p. 56)

« caractères indicibles » (*Ibid.*)

« cette ère unique, sans date et sans fin » (*Ibid.*)

« les pensées visibles » (« Les trois hymnes primitifs », p.61)

« l'eau de jade » (« Ordre de marche », p. 90)

⁴⁷⁹ *Ibid.*, 103.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, « Variantes : la première version du dernier alinéa disait : « Ils m'ont alors traité de fou, de rêveur, de moine chauve, d'œil de tortue incestueux, de menteur, de poète. »

« plein de montagnes au-dessus des nuages ; avec ses palais volants, ses temples légers » (« Départ », p. 97)

« le trou solide » (« Edit funéraire », p. 104)

« La mort est fort habitable. J’habite dans la mort » (*Ibid.*, p. 105)

« générosité fourbe » « Jade faux », p. 121)

« Trahison fidèle » (« Trahison fidèle », p. 129)

« pierre musicale » (« Pierre musicale », p. 154)

« du son dans le silence » (« Conseils au bon voyageur », p.205)

« vagues dures » (*Ibid.*)

« mer sans reflux » (*Ibid.*)

« l’eau brûlant, le feu noyant » (« A l’envers », p. 250)

« souterraine et supérieur » (« Cité violette interdite », p. 283)

« les eaux dures » (« Nom caché », P. 291)

« un air glacé » (*Ibid.*, p. 291)

S’appuyant sur l’espace « vide » chez Segalen, on peut trouver sans difficulté la fréquence de « puits » qui est un « corps » à la fois « vide » et reflétant tandis qu’il exprime, dans *Thibet*, ainsi « ces puits effrayés de se voir ». ⁴⁸¹ Par contre, la raison pour laquelle je mentionne le « puits » comme un « corps » est que la consultation du dictionnaire de la langue française me permet de bien réfléchir à la question du « corps » concernant les œuvres de Segalen :

Corps : 8. Par extension de l’idée de corps d’animal à celle d’un objet quelconque, tout ce qui frappe nos sens par des qualités spéciales. L’air, la terre, une pierre, un arbre, un animal, sont autant de corps. L’impénétrabilité des corps. Le corps n’est autre chose

⁴⁸¹ SEGALLEN, Victor, *Thibet*, Paris, Mercure de France, 1979, « Tö-Bod, IV ».

qu'une étendue solide et bornée par une figure qui est une manière d'être de cette étendue, *Boulayvilliers*, Réfut. de Spinoza, p. 31.⁴⁸²

Voici un texte concernant le « puits » dans *René Leys* :

Et quand on relève la tête, on perce également à travers le toit du kiosque, percé d'un trou de même diamètre que la bague, et l'on s'attend, par réflexion inverse, à voir le puits se tourner bout pour bout et se forer dans le ciel qui refléterait l'eau du puits.⁴⁸³

Dans l'imagination de Segalen, le puits est souvent un outil poétique pour *se renverser et se regarder* « face à face » : la relation entre René Leys et le narrateur, ainsi que celle du ciel et de l'eau qui se reflètent dans le puits, se sont focalisées dedans sous prétexte qu'ils se réunissent dans le but de réaliser la vision segalénienne, ainsi que « consortium oppositorium ».

Voici une autre preuve dans la même œuvre, dans laquelle René Leys déclare :

Si vous ne me revoyez pas, vous me chercherez...dans un puits.⁴⁸⁴

Le héros, René Leys, dit au narrateur de le trouver dans un puits ; le puits fonctionne comme un miroir mystérieux et symbolique pour la « pénétrabilité » entre le regardant et le regardé. Nous pouvons considérer que René Leys est un personnage plus ou moins désiré par le narrateur, tel que le narrateur se projette dans une vision singulière pour créer l'espace et le temps alambiqués autour de ce héros. Je constate que le narrateur a une forte envie de « pénétrer » dans le « Dedans », qui est soit la cité interdite dans l'Empire chinois, soit le personnage, René Leys, ou globalement « l'Autre » : « Le narrateur et le personnage de *René*

⁴⁸² LITTRE, Paul-Emilie, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., p. 1217.

⁴⁸³ SEGALEN, Victor, *René Leys*, Paris, Chez Georges Crès, 1999, p. 122.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 207.

Leys sont tous les deux pris dans l'inversement vertigineux que le livre le puits. Il retient le regard égaré et réfracté. »⁴⁸⁵

Pour Segalen, le puits n'est pas seulement une forme verticale. Dans *René Leys*, il décrit une ville chinoise avec ses « puits horizontaux » :

Pei-king n'est pas, ainsi qu'on pouvait le croire, un échiquier dont le jeu loyal ou traître se passe à la surface sur sol : il existe une Cité souterraine, avec ses redans, ses châteaux d'angles, ses détours, ses aboutissants, ses menaces, ses « puits horizontaux » plus redoutables que les puits d'eau, potable ou non qui bâillent en plein ciel...Le tout, si bien décrit, qu'il parvient, enfin, à me faire frissonner moi-même...⁴⁸⁶

Cette expression, « puits horizontaux » est aussi une forme oxymorique dans l'écriture segalénienne. La description contre la normalité est un axe central pour découvrir l'obsession de l'« union des contraires » chez Segalen. De même, le « puits » est à la fois un corps énigmatique et l'espace qui peut « se tourner bout pout bout et se forer dans le ciel qui refléterait l'eau du puits. »⁴⁸⁷ Dans *René Leys*, on a l'occasion de se retrouver plusieurs fois devant un abîme profond, s'appelant le « puits ». En face du puits, le narrateur évoque l'angoisse dans le texte suivant :

- Je commence à comprendre pourquoi j'ai si peur de monter sur les murailles ou dans les tours...
- Pourquoi ?
- Parce que...une fois cela m'est arrivé et que naturellement je me suis trouvé noyé au fond d'un...

⁴⁸⁵ WEI, Keling, *Segalen et Claude Ollier, Récits de l'étranger*, coll. « Trait d'union », Paris, L'Harmattan, 2007, p.188.

⁴⁸⁶ SEGALLEN, Victor, *René Leys*, op. cit., p. 215.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 122.

- Oui. Je comprends moi aussi. Dans « ces moments particuliers » il existe dans un espace inversé bout pour bout, avec d'horribles angoisses de pénétration dans la matière ou de pesanteur à l'envers.⁴⁸⁸

Dans ce cas-là, le puits - qui est parfaitement utile pour « la réunion des contraires » - or, c'est un espace qui rassemble l'angoisse et la peur. Pourquoi cela? La vision ambitieuse, en juxtaposant des opposés, n'est-elle pas autant idéale pour apporter le bonheur à l'écrivain? Son illusion réalisant le « consortium, oppositorum » dans un espace textuel n'est pas réussie dans la mesure où son projet lui donne un sentiment plutôt noir.

Par contre, dans une autre œuvre de Segalen, qui s'appelle *Le Fils du Ciel*, le puits de mort apparaît dans le déroulement de l'intrigue. J'ai l'intention de citer la critique de Keling Weil, qui fait une recherche sur les œuvres Segalen sur le thème de « Récits de l'étranger ». Voyons ce qu'elle souligne par rapport au puits de l'Empereur dans *Le Fils du Ciel* :

Comme dans *Le Fils du Ciel*, le puits est symbolique de la mort. C'est une « réflexion inverse » par quoi un pan du ciel vient se projeter dans le puits – la profondeur abyssale, le miroir sans fond, l'œil fatal, regardant et regardé. C'est là, entre l'abîme du puits, sa chute verticale, sa force souterraine, et l'altitude du ciel, ce lieu souverain, que vient s'aveugler le regard de l'Empereur.⁴⁸⁹

Il est incontestable que la situation déformée, renversée, tournant « bout pour bout » lui donne un sentiment confondu, perdu et finalement tellement angoissant

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 241.

⁴⁸⁹ WEI, Keling, *Segalen et Claude Ollier; Récits de l'étranger*, coll. « Trait d'union », Paris, L'Harmattan, 2007, p.188.

que Segalen fait sa propre interprétation de l'histoire chinoise pour bien s'harmoniser avec son texte fictionnel.

L'« union des contraires » est essentielle, de sorte que nous déchiffrions le « corps » segalénien dans ses œuvres. En effet, cette rencontre étrangère dans les textes se rapproche d'emblée de l'esprit chinois. En général, le corps est une matière non pénétrable avec celui de l'autre, et il garde son propre poids, mais la rencontre de ces deux « corps » provoque une pesanteur doublement lourde. Mais Segalen tente d'élaborer la forme « bout pour bout » et « face à face » avec des éléments opposés, parce que son regard vers un pays lointain comme la Chine influencerait la réflexion « alternative » comme la philosophie du Tao. À partir de là, je voudrais citer la pensée du Daodejing de Lao-Tseu pour aider le soutien spirituel radicalement adapté par cet auteur dans un art poétique. On peut lire, dans *Daodejing, II* :

L'être et le néant s'engendrent l'un l'autre /Le facile et le difficile se parfont. /Le long et le court se forment l'un par l'autre./Le haut et le bas se touchent.⁴⁹⁰

Pour le prochain chapitre, je m'intéresserai à la « pénétrabilité » entre les deux corps dans les textes segaléniens, d'autant que son imagination poétique est influencée par l'esprit rimbaldien, et ultérieurement par la forme chinoise. La problématique de l'altérité chez Segalen me donne une bonne motivation pour tenter la comparaison du motif de la « forme », l'expérimentation textuelle à travers un monde rimbaldien jusqu'à l'arrivée dans un pays exotique chinois qui ne partage pas la même réflexion et le même style de littérature. Non seulement, ayant traversé une distance géographiquement importante, sa passion de l'Autre est débordée, mais sa vision spéciale de l'altérité me permettra aussi de faire une analyse

⁴⁹⁰ Lao-Tseu, *Daodejing II*, traduction Liou Kia-Hway et Benedykt Grynepas, Paris, Éditions Gallimard, 1967, p. 4 in René Leys, Paris, Chez Georges Crès, Paris, 1999, note concernant « bout pour bout », p. 211.

intéressante par rapport à l'esprit rimbaldien chez Segalen. Le symbolisme dans la poésie pousse Segalen à créer une nouvelle forme de stèle chinoise.

Chapitre 2. Pénétrabilité entre les deux « corps » : de l'esprit rimbaldien aux formes chinoises chez Segalen

En admettant que l'altérité chez Segalen soit une illusion de « l'Autre est un autre Moi », cette altérité nous montrera un rêve « renversé » rimbaldien ainsi que « Je est un autre »⁴⁹¹ dans les lettres qu'Arthur Rimbaud envoie à son professeur Georges Izambard et à son ami Paul Demeny en 1871. Tout comme Rimbaud en tant que vagabond avec un esprit libre, Segalen tourne son regard à l'étranger à la recherche d'une nouvelle ressource poétique. Il s'embarque pour l'Extrême-Orient, notamment la Chine, un pays mystérieux, pour enrichir sa « forme » poétique dans la littérature.

De plus, pour compléter le « double » corps entre le réel et l'imaginaire, il s'agirait pour le « corps » segalénien de séparer discrètement le sujet qui s'énonce dans le texte, de l'homme qui l'écrit. Mais le corps de l'écrivain qui écrit et celui du voyageur qui marche se croiseraient *en permanence* dans ses textes littéraires. Les mouvements du corps entre les deux mondes se font « soit qu'un écrivain s'en empare en voyageant dans le monde des mots, soit qu'un voyageur, verbalisant parfois contre son gré, les décrive ou les évalue. »⁴⁹² Le « Voyage au Pays du Réel » comme il le nomme volontairement en publiant son récit de voyage intitulé *Equipée*, nous permet d'entretenir l'écho de sa double vocation. Voici les aperçus par Muriel Détrie, l'un des experts de ce poète-visionnaire :

Segalen [dans le texte d'*Equipée*] fait retour sur sa double activité d'écrivain et de voyageur, et s'y interroge sur les rapports entre la

⁴⁹¹ RIMBAUD, Arthur, lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871 et une autre à Paul Demey du 15 mai 1871, dans *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*, coll. « Poésie », Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. 199-203.

⁴⁹² SEGALÉN, Victor, *Œuvres Complètes*, vol. II, coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 1995, p. 266.

littérature et le réel, sur le pouvoir des mots, la puissance de l'imagination, les limites de la connaissance et les fondements de l'être, toutes questions qui n'ont cessé durant dix années d'alimenter diversement sa production littéraire. Mais ce faisant, il reflète aussi le paysage littéraire de son temps, les interrogations qui le traversent et les mutations qui s'y préparent, comme en témoigne le réseau de références intertextuelles qui constitue la trame d'*Equipée*.⁴⁹³

Segalen apprécie le fait que le désir de Rimbaud serait un « Bovarysme par excès »⁴⁹⁴ selon l'expression dans *Le Double Rimbaud*. Le fait de désirer un « pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est »⁴⁹⁵ selon la définition de Jules de Gautier complète ainsi le caractère de *Madame Bovary* chez Gustav Flaubert. Or, le désir de Bovarysme n'est pas limité seulement chez Rimbaud, mais on ne peut pas cacher qu'il est vraiment lié à la réflexion poétique chez Segalen.

Alors, dans quelle mesure l'esprit rimbaldien et les formes chinoises se consacreront-elles à la notion d'altérité segalénienne? Entre ces deux chemins différents, j'ai l'intention de découvrir ce que Segalen voudrait trouver sur la « forme » originale dans *sa* Chine. Et puis au cas où l'*aura* du *Double Rimbaud* demeurerait toujours chez Segalen pendant son séjour en Chine, nous allons nous appliquer à la structure imaginaire chez cet auteur-voyageur avec « un retour sur sa double carrière d'écrivain et de voyageur pour réaffirmer son credo esthétique. »⁴⁹⁶

⁴⁹³ « Equipée, un voyage à travers la littérature » par Muriel Détrie, in *Ecritures poétiques du moi* dans *Stèles et Equipée* de Segalen, Actes des journées d'études Segalen organisée par les SELF XX, coll. « Jalons critiques », Paris, Klincksieck, 2000, p. 37.

⁴⁹⁴ SEGALLEN, Victor, *Le Double Rimbaud*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 40.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p.39.

⁴⁹⁶ *Ecritures poétiques du moi* dans *Stèles et Equipée* de Segalen, Actes des journées d'études Segalen organisée par les SELF XX, textes réunis et présentés pas Didier Alexandre et Pierre

Nous aimerions essayer de dévoiler dans les œuvres de Segalen son expérience intime du « dehors » et celle de l'Autre en Chine à la recherche de son illusion rimbaldienne, et ultérieurement sa forme avec les stèles chinoises.

Comme Rimbaud, Segalen tente de créer un nouveau monde des mots ayant pour tâche « d'inspecter l'invisible et d'entendre l'inouï ». ⁴⁹⁷ Il y a des points communs entre Rimbaud et Segalen : ils sont en même temps voyageur et poète à travers la littérature et le pays étranger pour rencontrer « de nouvelles langues ». En effet, nous pouvons évoquer ainsi Rimbaud dans l'« Adieu » ⁴⁹⁸ d'*Une saison en Enfer* :

J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux
astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues.

Influencé par Rimbaud, Segalen parle plusieurs fois de ses correspondances destinées à son entourage. Voici une lettre adressée à sa femme, Yvonne Segalen, pendant son voyage à Aden le 5 Mai 1909 :

Mon passage ici est tout plein de Rimbaud, qui y séjourna longtemps et y souffrit beaucoup. La vie et la mort de Rimbaud seraient une belle leçon de désespoir, si on ne la fait tourner à rebours en leçon d'énergie. J'espère en tirer ma seconde Prose. Rimbaud est une perpétuelle image qui revient de temps à autre dans ma route. ⁴⁹⁹

S'en allant par la suite de la « sensation de l'exotisme » jusqu'à la Chine, Segalen souhaite créer une « forme » en choisissant sa source d'inspiration dans la pierre de stèle chinoise, en particulier afin de créer un recueil de poèmes intitulé

Brunel, coll. « Jalons critiques », Paris, Klincksieck, 2000, p. 10.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁹⁸ RIMBAUD, Arthur, « Adieu » dans *Une Saison en enfer*, avril août 1873, *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

⁴⁹⁹ SEGALEN, Victor, *Correspondance I (1893-1912)*, Paris, Fayard, 2004, p.847.

Stèles. Et dans mon hypothèse, la « pénétrabilité » entre les deux « corps » différents est *sine qua non* pour réussir son idéalisme poétique. Dans la vision segalénienne, l'imagination dépasse la réalité. (Cf. « Ce n'est pas l'art qui imite la vie mais la vie qui imite l'art »⁵⁰⁰) Son « idéalisme illusionniste » le mène à une vision du monde où les mots produiront « un autre monde » qui ne partage pas le même axiome :

[S]i le monde est illusion, cela signifie aussi qu'il existe un « autre monde » idéal, d'où procède le reflet. Pour Segalen, c'est à l'artiste qu'il revient, grâce à l'imagination de révéler cet « autre monde » qui double le monde phénoménal et constitue la seule réalité.⁵⁰¹

Faisant référence à son séjour dans un pays exotique et à la culture différente de celle qu'il a vécue depuis son enfance en France, Segalen entame son écriture poétique en explorant le monde imaginaire et verbal plutôt que le monde réel, à tel point qu'il est allé voyager à pied à l'étranger, et qu'il utilise les matériaux qu'il voit d'emblée devant ses yeux comme outils d'écriture. Mais il y a un dilemme dans sa vision poétique. Compte tenu du fait que l'imagination ne peut pas se séparer du « corps », l'Imaginaire et le Réel coexistent en tant que « consortium continuum » dans un processus du cerveau humain. Alors, à la condition que le signifiant « je » soit un « corps » dans un texte de mots, on pourra se demander si ce « je » en tant que sujet-narrateur peut être différencié sans ambiguïté d'avec l'écrivain. L'altérité segalénienne commence par ce questionnement : ce « je » est-il véritablement l'Autre (qui n'est pas Moi) ? Certes. Or, l'axiome rimbaldien « Je est un autre » est transformé d'une manière radicale chez Segalen. Autrement dit, la vision de l'altérité chez Segalen n'est rien moins qu'« à l'envers » de celle

⁵⁰⁰ Écritures poétiques du moi dans *Stèles* et *Equipée* de Segalen, Actes des journées d'études Segalen organisée par les SELF XX, textes réunis et présentés par Didier Alexandre et Pierre Brunel, coll. « Jalons critiques », Paris, Klincksieck, 2000, p. 48.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 46.

de Rimbaud, c'est-à-dire, l'Autre est « Je » : « A l'envers de [s]a nature les désirs alors agiront/Peut-être alors [s]e sentirai[t]-[il] bon parmi les principes à l'envers ? » (« À l'envers », *Stèles*, p. 250). Le « Moi » est construit en acceptant l'Autre comme sa « demeure ». L'autre stèle « Édit funéraire » nous donne une liaison entre l'Empire mort et le visiteur devant le tombeau chinois. Sa visite aux tombeaux des empereurs, surtout ceux des Ming de Pékin, donne à Segalen l'envie intime d'échanger sa place de visiteur avec celle de l'habitant du tombeau : « Moi l'Empereur » dans cette stèle « n'étouffe pas, gémi[t] point », mais « habite dans la mort et [s]'y complai[t] ». Cependant, ce « je » demeure dans le tombeau en y enfermant son « corps », mais le narrateur espère qu'on laissera vivre « ce petit village paysan ». Voici quelques extraits de ce poème :

Ma demeure est forte. J'y pénètre. M'y voici. Et
refermez la porte, et maçonnez l'espace devant elle.
Murez les chemins aux vivants.
[...]
Cependant, laissez vivre, là, ce petit village paysan.
Je veux humer la fumée qu'ils allument dans le soir.

Et j'écouterai des paroles.⁵⁰²

En réfléchissant à la dernière strophe, « Et j'écouterai des paroles », ce poème souligne l'écho sonore des autres. On peut nommer la « communication avec autrui » d'après Philippe Postel dans « Le lyrisme en question dans *Stèles* » :

Le moi se nourrit des paroles d'autrui pour constituer sa propre parole. Ainsi la poésie lyrique ne se définit plus comme une parole essentielle, le « véritable Nom » recueilli dans la solitude absolue,

⁵⁰² SEGALÉN, Victor, *Stèles*, in *Œuvres Complètes*, vol. II, op. cit, 1995, p. 60.

mais incommunicable ; la poésie lyrique est une parole qui s'élabore dans un dialogue avec autrui et qui, de ce fait, trouve un écho chez autrui. Segalen s'oriente vers un nouveau lyrisme qui n'est plus la confession d'un moi authentique, mais un mode d'écriture dynamique qui rende justice à la diversité du moi, [...] ⁵⁰³

En ce qui concerne la mort, on ne voit que cet événement ultime dans le « corps » de l'Autre, jamais dans le sien. C'est pourquoi la mort est pour toujours l'altérité. Le « Moi » envisage la mort de l'Autre qui précède pour toujours la mort de « Moi ». Chez Segalen, l'angoisse de la mort se dilue de plus en plus grâce à la pénétration de l'Autre au moment il s'écrit : « Certes la mort est plaisante et noble et douce. La mort est fort habitable. J'habite dans la mort et m'y complais » (*Stèles*, p. 105). Ajoutant les approches de la question de « la mort de l'Autre », je voudrais citer un des résumés de Felix Perez sur « l'altérité : la mort de l'autre » chez Emmanuel Levinas :

Dans la pensée d'Emmanuel Levinas, l'identité, "l'être mien" ne transite pas par la mort mais par la vie. [...] Par contre, l'altérité, même si elle commence par être portée par la mort du fait que mes pouvoirs ne l'approchent pas, s'entend mieux si la mort devient la base d'un modèle relationnel qui anime le rapport à autrui. D'un ouvrage à l'autre, Levinas ne cessera de dire qu' « on rencontre la mort dans le visage d'autrui. » ⁵⁰⁴

⁵⁰³ SEGALLEN, Victor, *Stèles*, op. cit., 1999, p.194.

⁵⁰⁴ Citation dans les approches détaillées de Felix Perez sur « l'altérité : la mort de l'autre » dans Colloque International du 13 au 16 Novembre 2006 au Palais de l'UNESCO, Paris, « Un Siècle avec Levinas : Levinas – Blanchot, penser la différence » .
URL : <http://www.levinas100.org/confeBlanchot.html>

Pour l'altérité segalénienne, l'Autre précède le « je ». À partir de là, je me mettrai à travailler sur la « pénétrabilité » entre les deux « corps ». Ce travail est important pour soutenir le pouvoir de l'Autre, car ce n'est pas le « je » qui domine la pénétration du « corps » de l'Autre, c'est l'Autre qui *puise, trace, fonde* les empreintes chez Moi. Sa sensation de l'*exote* est d'autant plus forte qu'il laisse sa place identitaire en la remplaçant par l'autre. Son rêve visionnaire est loin du logocentrisme. Normalement, l'état égocentrique place le « je » au centre du raisonnement, mais ce « je » chez Segalen est plutôt insaisissable et mystérieux pour trouver sa propre identité dans l'« Empire du Milieu », puisqu'il se destine à se perdre pendant « son trajet orienté tout entier par l'emblématique de *Moi* »⁵⁰⁵ selon la note de Christian Doumet concernant « Perdre le Midi quotidien ». Relisons la dernière strophe de cette stèle :

Tout confondre, de l'orient d'amour à l'accident héroïque, du midi
face au Prince au nord trop amical, - pour atteindre l'autre, le
cinquième, centre et Milieu
Qui est moi.⁵⁰⁶

La question de la « pénétrabilité » est bel et bien démontrée par plusieurs thèmes dont le miroir, l'eau dans un puits et aussi le regard. C'est un écho imaginaire pour se voir à l'intérieur de soi-même.

Premièrement, j'ai l'intention de m'appuyer sur la stèle « Miroir ». Le « je » dans ce poème compare soi-même avec son « ami quotidien ». Mais le sens de cet ami est pluriel : « argent poli », « Ts'aï-yu », « récits antiques ». Mais dans les deux dernières strophes, le narrateur avoue enfin sa préférence, comme écrit ci-dessous :

⁵⁰⁵ SEGALLEN, Victor, *Stèles*, op. cit., p. 248.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 246.

[...] Pour régler ma vie singulière, je me contemple seul en mon ami quotidien.

Son visage, - mieux qu'argent ou récits antiques, - m'apprend ma vertu d'aujourd'hui.

Par rapport à cette stèle, Christian Doumet insiste sur l'« altérité réfléchissante »⁵⁰⁷ chez Segalen. La caractéristique de l'altérité segalénienne, selon lui, se définit par le reflet de l'Autre comme un « miroir » : « l'altérité tend à s'effacer au profit d'une identité en réalité plus troublante qu'apaisante. »⁵⁰⁸ En tout cas, le miroir comprend plusieurs métaphores comme un vrai outil d'argent ou de verre, des histoires ou de l'homme. Si l'on traduit l'épigraphie chinoise écrite par l'auteur, c'est inévitable de penser que le « je » se voit grâce à l'autre visage comme dans un miroir. Le « je » se comprend mieux par l'image reflété. Voici comment Philippe Postel, un autre spécialiste des œuvres de Segalen, constate dans son article, « Le lyrisme en question dans Stèle » :

C'est grâce à la notion de diversité qui redonne une place à l'autre en soi, que le lyrisme peut retrouver, chez Segalen, une efficacité.

La poésie est alors l'expression du moi comme reflet de l'autre, ainsi que le suggère la stèle « Miroirs ».⁵⁰⁹

Ensuite, il y a aussi d'autres stèles très importantes pour évoquer la « pénétrabilité » entre les deux « corps » ; elles sont « Visage dans les Yeux » et « Le Lac ».

D'abord, l'eau dans le puits a des caractéristiques de l'eau bachelardienne comme « l'eau dormante », « l'eau immobile », « l'eau morte », selon sa poétique

⁵⁰⁷ SEGALEN, Victor, *Stèles*, op. cit., p. 119.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ « Le lyrisme en question dans Stèle » par Philippe Postel, in *Écritures poétiques du moi dans Stèles et Equipée* de Segalen, Actes des journées d'études Segalen organisée par les SELF XX, coll. « Jalons critiques », Paris, Klincksieck, 2000, p. 198.

de l'image sur l'eau. Dans la stèle, «Visage dans les yeux », dont l'épigraphe écrite en chinois est « 目井 : Puits des yeux » :

Puisant je ne sais quoi ; au fond de ses
yeux jetant le panier tressé de mon désir,
Je n'ai pas obtenu le jappement de l'eau
Pure et profonde. [...]

Inabreuvé, toujours penché, j'ai vu, oh ! soudain,
un visage : monstrueux comme chien de
Fô au mufle rond aux yeux de boules.

Inabreuvé, je m'en suis allé ; sans colère ni rancune,
Mais anxieux de savoir d'où vient la
fausse image et le mensonge :

De ses yeux ? – Des miens ?

Dans cette stèle, le sujet « je » entretient la confusion quant à ce qu'il est : le *double* « je » - soit un objet contemplé ou un sujet de contemplation - dans le puits où l'on voit un visage équivoque. Pour « savoir d'où vient la fausse image et le mensonge », il faut se rendre compte exactement de « qui » regarde « qui » dans les yeux. Poursuivant la lignée des symbolistes comme Rimbaud ou Baudelaire, Segalen est un héritier de l'école symboliste, mais il fait l'œuvre de sa propre manière sans imiter ses prédécesseurs. Il écrit *Les synesthésies et l'école symboliste* en 1981. Dans la préface de cette œuvre, Eliane Formentelli met l'accent sur « [l]a foi des textes » chez Segalen :

Un transfert insensible nous fait alors glisser de l'imaginaire du
texte à l'obtusité présence de pierre, quitter la caresse trompée du

regard pour suivre, à l'aveugle, le geste dessinant, reformulant la forme dans l'espace fictif où les mots se passent d'invisibles témoins, délais et relais du regard au langage et du langage au regard.⁵¹⁰

Cet emblème du regard nous permet de parler d'« intersubjectivité ». Par rapport à cette définition, Christian Doumet évoque les deux figures à l'œuvre dans le champ de l'« intersubjectivité » dans *Stèles* :

La figure (ou isotopie) de la soif en ce qu'elle incarne de désir ; la figure de la profondeur du regard : la figure enfin, déjà rencontrée ici, de l'autre-même.⁵¹¹

Il s'agit de surévaluer l'attention que ce poète a véritablement accordée à l'écho du regard quand il se retrouvait « corps à corps » avec le puits. Sa figuration de l'indécision par rapport à l'origine de « la fausse image » se finit enfin d'une manière équivoque. De fait, son intérêt concerne presque la supériorité de l'imaginaire plutôt que le réel (ce qu'il a vécu). La seule chose tangible est fabriquée par les mots dans la vision segalénienne. Même si le paysage chinois exclusivement exotique lui inspire un itinéraire plutôt chinois, il met l'accent sur sa propre science de l'imagination plus provocante et plus énigmatique. Il n'obéit plus à l'imagination banale sur le « visage chinois ». La forme que lui inspire la Chine est une stèle en tant que purs matériaux.

Est-ce que Segalen met en lumière la vision qui trouve son origine dans l'Autre ? Il est incontestable que la « synesthésie » est une science capable de pénétrer par tous les sens comme le visible, le sonore, l'olfactif, le tangible et le

⁵¹⁰ SEGALLEN, Victor, *Les synesthésies et l'école symbolistes*, Montpellier, Fata Morgana, 1981, « Préface d'Eliane Formentelli », p.14.

⁵¹¹ SEGALLEN, Victor, *Stèles*, op. cit., « Sur la préface », p.147.

gustatif. Peut-être peut-on constater que l'Autre dans un dictionnaire intime chez Segalen n'est moins rien que le corps « pénétrable » avec le « Moi ».

L'influence du jeune poète d'*Une Saison en enfer*, puis d'une forme de stèle aux tombeaux impériaux en Chine, est souvent fréquente dans les réalisations poétiques chez Segalen. Ce qui compte pour la notion d'altérité segalénienne, c'est la capacité à se pénétrer l'un l'autre quels que soient le temps, l'espace, l'Autre, de telle sorte que l'imagination transperce la réalité.

Chapitre 3. Le « corps » du « Moi » et celui de l'Autre au Japon: la question sur l'altérité chez Loti

Au moment où la notion de l'altérité est définie pour être débattue et bien pesée dans les œuvres de Loti, je voudrais avant tout présenter la définition générale : « L'*altérité*, le mot provient du bas-latin *alteritas*, qui signifie *différence* ; l'antonyme d'*altérité* est *identité* » selon le terme d'*altérité* dans la base du Centre national de ressources textuelles et lexicales. Mais il n'est pas toujours facile de distinguer le « Moi » entouré par les Autres. Car il est certain que l'Autre, tel un miroir, est un reflet du « Moi ». Sans l'existence de l'Autre, on n'existe plus. Le « Moi » a besoin de l'Autre pour se définir et se sentir valorisé.

Les récits de voyage chez Loti qui discernent l'enjeu de la pénétrabilité entre le « Moi » et l'Autre sont importants pour appréhender son regard vers l'Autre dans son écriture. Pour lui, l'écriture est un acte inévitable pour prouver son existence et la valeur de sa vie, au détriment de la peur de la mort et de la tristesse de l'enfance vécue, comme on le voit par exemple dans *Le roman d'un enfant* : « [c]ependant, j'aimais déjà écrire, mais pour moi tout seul, en m'entourant d'un mystère inviolable. »⁵¹²

L'écriture bute en un premier temps sur le regard de l'Autre pour lequel il n'est pas un objet [...] d'admiration, mais bien un objet réel. En revanche, il évoque avec son goût d'écrire pour lui seul, la nécessité de tisser ce voile de mystère autour de l'être [...]

Au fur et à mesure de son voyage à l'étranger en tant qu'officier de marine, il ne cesse pas d'écrire face à l'Autre et à l'*Ailleurs* dont il rêve depuis longtemps. Pour lui, l'écriture est un temps solitaire dont les prémices « mettent surtout

⁵¹² LOTI, Pierre, *Le roman d'un enfant*, Paris, Clamann-Lévy, 1890, p. 206.

l'accent sur la valeur de fixation de la trace »⁵¹³ pour se ressourcer à son souvenir perdu et dépasser son angoisse de la perte de ce qu'il aimait. On dit souvent que son écriture se caractérise par un style nuancé dans un éloge des pays exotiques, notamment de l'Orient. Mais il est aussi contradictoire, selon que son humeur change. En effet, il est désenchanté à la fin de son séjour de longue période dans un pays différent, car il finit par éprouver un ennui et une déception, à tel point qu'il le déteste lorsqu'il le quitte.

Pourtant, il semble que Loti soit un auteur qui a une nature assez pessimiste, en ce qui concerne sa réflexion sur le monde et son regard vers l'Autre. Il est possible que son pessimisme soit plus fort que lui-même lorsqu'il change de lieu pour échapper à l'ennui et à la pensée noire. Grâce à la découverte d'un monde qui ne lui ressemble pas, cette sensation de grande différence donne un sens à sa vie et une morale à l'Humanité de l'époque :

Après bien des crises de pessimisme et bien des échecs, Loti va sentir le besoin de se voir en tant que membre de l'humanité ; il va aller du stade égoïste au stade altruiste. Au lieu de se perdre dans la solitude, l'homme a intérêt à comprendre son prochain après s'être compris lui-même. [...] Finalement son moi étant la seule chose au monde dont il soit un peu sûr, il va chercher comment réussir à se survivre, à laisser des traces de lui-même, une marque intellectuelle, esthétique, spirituelle ou physique, dans la mémoire des hommes, chez les petits comme chez les grands. C'est seulement avec les simples qu'il arrive à trouver la joie, nous dit-il, mais bien sûr, il goûte le plaisir d'être avec les gens simples, à condition qu'on sache qu'il ne l'est pas.⁵¹⁴

⁵¹³ MARRET, Sophie, « Pierre Loti : écrire le corps », Paris, Actes de la journée « Écritures » du 20 mars 2007, p. 50.

⁵¹⁴ LEGUILLON, Rolande, « Loti et la peur du néant », Colloques de Paimpol, *Loti en son temps*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1994, p.257

De ce fait, pour focaliser le territoire et le temps en termes précis, je m'appuierai sur les œuvres lotiennes influencées par son expérience au Japon en Extrême-Orient. La question sur l'altérité dans *son* Japon nous permettra de faire une allusion évidente aux approches plus complexes du « Moi » en parallèle de l'Autre. Le corps du « Moi » évoque le souvenir du passé comme une intermittence du cœur chez Proust. La rencontre avec l'*Ailleurs* et l'Autre, extrêmement différents, est une clef considérable pour son existence, car ces deux concepts sont les thèmes cruciaux qui le font aboutir à la représentation du « Moi » sous sa plume, une réincarnation de « je » à travers son univers imaginaire. Même si l'on considère le récit de voyage lotien à la base de son autobiographie et de son voyage réel, le texte écrit par Loti (dont le nom natal est Julien Viaud) peut tromper la réalité telle qu'elle est pour un effet plus marquant et plus mémorable. À travers son imagination, il se retrouve dans son propre monde « en son temps » et « hors de son temps ».

Ce faisant, après la crise de l'identification dans son corps du, Loti tente de trouver la solution vers l'extérieur. L'*Ailleurs* est désirable parce qu'il réactive un souvenir d'enfance à la recherche de son bonheur, et lui donne également une nostalgie du passé. L'éloignement et la perte de sa mère et de son frère aîné suscitent la confusion de soi à la limite de la mort symbolique.

Cette étude sur les œuvres lotiennes, notamment *Japoneries d'automne* et *Madame Chrysanthème*, conviendra à la réflexion sur l'altérité lotienne. Elle a comme objectif d'analyser la manière dont le narrateur « je » envisage l'Autre qui est plutôt japonais dans un pays exotique. Loti écrit sur le Japon de la fin du XIX^{ème} siècle : il décrit beaucoup le paysage et les coutumes des japonais, ainsi que leurs visages qui ont un trait bizarre et étrange à ses yeux : « Quel pays où tout est bizarre, ce Japon ! »⁵¹⁵

⁵¹⁵ LOTI, Pierre, *Voyages (1892-1913)*, coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 1991, « *Japoneries d'automne* », p.138.

Dès maintenant, comment peut-on envisager le corps du « Moi » ? Pour parler plus exactement, il faut préciser les images de ce « corps », puisque le corps réincarné dans l'espace textuel compte pour l'auteur, notamment lorsqu'il choisit la littérature de voyage où le « corps » de l'auteur et celui du voyageur se rencontrent. La crise du « Moi » est submergée dans ses textes qui ont beaucoup d'images de l'Autre. D'une part, c'est une façon pour lui de se dissimuler derrière les facettes de l'altérité, et d'autre part, il souhaite s'identifier dans cette altérité pour effacer sa propre trace, y compris sa mémoire immergée dans le champ psychologique.

Ainsi, l'altérité lotienne au Japon est articulée autour d'un concept-clé : la dissimulation du « Moi » dans le vaste champ de l'Autre le plus opposé au sien, tel le Japonais. Les pays étrangers permettent d'oublier le mal-être chez soi et également d'être séduit devant les cultures exotiques.

Voyons ce que Barthes souligne par rapport à Loti dans *Nouveaux Essais Critiques* :

Loti est en somme un hippy dandy : comme lui, les hippies ont le goût de l'expatriation et du travestissement. Cette forme de refus ou de soustraction hors de l'Occident n'est ni violente, ni ascétique, ni politique : c'est très exactement une dérive.⁵¹⁶

Pour Loti, éprouver l'Autre est une bonne échappatoire pour se dissimuler derrière le visage de l'autre. Non seulement la découverte de l'exotisme pendant son voyage, mais aussi ses professions diverses durant sa vie, sont censées le faire cesser de changer et d'avoir une carapace pour cacher son refoulement à l'intérieur. À ce propos, Bruno Vercier porte son attention sur son attirance pour les vêtements des pays étrangers, qui lui servent à montrer des portraits différents. Loti se sent donc différent devant son visage qui a changé :

⁵¹⁶ BARTHES, Roland, *Nouveaux Essais Critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 118.

S'il porte un intérêt très vif aux costumes féminins, Loti n'éprouve aucune attirance pour le costume japonais masculin. Dans la vaste panoplie de ses déguisements – Loti en matelot, en bédouins (clair et foncé), en académicien, en turc, en pharaon, en empereur chinois, en acrobate, en huguenot, etc. – manque Loti en kimono ou en samouraï : marque évidente de la distance infranchissable qui subsiste entre le Japon et lui. Aucune de ces délicieuses pertes d'identité qui, dans *Aziyadé*, rythment l'intrigue amoureuse. C'est qu'à Nagasaki, tout est limpide, fixé, tarifé, défini. Pays sans mystère – dont Loti pressent cependant que le vide, la nudité, le dépouillement préfigurent une vérité sur laquelle l'Occidental n'a aucune prise.⁵¹⁷

Dès lors, pourquoi Loti ne cesse de se déplacer sans sédentarisation, géographiquement et aussi mentalement ? Lorsque son goût pour le camouflage paraît digne de se cacher devant l'Autre, peut-on comprendre que c'est là un symptôme du refus d'accepter le soi tel qu'il est ? S'il refuse et nie sa vraie identité, il sera légitime que l'altérité pose un problème authentique, car la crise de l'identité bouscule la position de l'Autre.

En sachant que Loti épouse une mousmé (« jeune fille » en japonais) dès qu'il débarque au port de Nagasaki, il n'assume pas son engagement conjugal avec elle, car tout simplement il n'est pas « amoureux » d'elle. Voici quelques extraits sur la femme, soi-disant son épouse dans *Madame Chrysanthème*, pour suivre l'évolution de son impression envers cette japonaise. Au début, il se contente d'être engagé avec une femme qu'il admire plutôt par curiosité (« Cette petite Chrysanthème....comme silhouette, tout le monde a vu cela partout. Quiconque a

⁵¹⁷ LOTI, Pierre, *Madame Chrysanthème*, Paris, Flammarion, 1990, « préface » par Bruno Vercier, p. 17.

regardé une de ces peintures sur porcelaine ou sur soie [...] »⁵¹⁸). Cependant, il se rend finalement compte qu'elle est incompréhensible à cause de la différence de culture et de mentalité. Du coup, l'altérité sur le territoire japonais devient insaisissable et mal compris dans la mémoire de Loti (« [...] je regardai avec une espèce de haine cette poupée étendue près de moi [...] »⁵¹⁹). Le jour où il quitte définitivement le Japon, il se sépare d'avec sa femme sans regret :

Chrysanthème baisse la tête, ne dit plus rien, et, voyant que décidément je m'en vais, se lève pour me reconduire. [...]

À la porte de sortie, je m'arrête pour les derniers adieux : la petite moue de tristesse a reparu, plus accentuée que jamais, sur la figure de Chrysanthème ; [...]

Allons, petite mousmé, séparons-nous bons amis ; embrassons-nous même, si tu veux. Je t'avais prise pour m'amuser ; tu n'y as peut-être pas très bien réussi, mais tu as donné ce que tu pouvais, ta petite personne, tes révérences et ta petite musique ; somme toute, tu as été assez mignonne, dans ton genre nippon. [...]

En m'éloignant, je me retourne bien une fois ou deux pour la regarder, - mais c'est par politesse seulement, et afin de répondre comme il convient à sa belle révérence finale...⁵²⁰

Madame Chrysanthème constitue à la fois une histoire romanesque et une confession, tel un journal intime – autrement dit la fusion entre la fiction et la réalité – qui est un enjeu très important dans les récits de voyages chez Loti. Que me reste-t-il à révéler concernant le rapport avec la femme japonaise dans l'œuvre lotienne ? Est-ce que la beauté exotique dans le visage féminin japonais ne comble point son désir « sexuel » ? Si jamais il n'est pas attiré véritablement par

⁵¹⁸ LOTI, Pierre, *Madame Chrysanthème*, op. cit., 1973, p. 63.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 271-272.

une femme, le sexe hétérogène, il est obsédé par les objets exotiques, y compris par le visage féminin dans un pays étranger (on remarque souvent que Loti critique les apparences de ces femmes en les comparant avec des objets comme des bibelots et des porcelaines artificielles ou des animaux, tels les chats, à cause des yeux bridés). Peut-être son côté misogyne n'est-il pas un phénomène du refoulement sexuel dans son propre corps d'écrivain?

D'un point de vue psychologique, on voit Loti comme un « patient », et non comme un « auteur » ; j'aimerais donc ajouter une critique intéressante qui me conduit à avancer la problématique de l'altérité en tant que l'impossibilité de la « communication » amoureuse et de la compréhension :

La combinaison, rectifiée par Chrysanthème, a l'intérêt d'exemplifier le triangle érotique analysé par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*. On connaît la thèse : un rival est recherché pour être une destination du désir (en l'occurrence homosexuel) et parce que la libido même est narcissique en son essence (Tu aimerais ton prochain comme toi-même), ayant pour cela besoin de se médiatiser. Chez Loti, le schéma se complique avec un autre objet, constitué par le Japon, dont le désir est poursuivi par le truchement de « la Japonaise » en guise de *paravent*, mais dont l'échec exotique est une apothéose égoïste : le Japon de Loti, semblable aux cigognes éternelles imprimées sur tous les bibelots, relève du cliché parce qu'il n'est qu'un décor et que son expression n'est que le résultat d'impressions préconçues. Si bien qu'on en arrive à ce paradoxe étonnant que Loti passerait selon ses dires à côté du Japon par

excès de japonisation, dans l'impossibilité d'en faire abstraction.⁵²¹

L'échec de l'amour au Japon ne lui manque pas autant, puisqu'il savait que son désir envers la femme n'était pas durable : il a eu des aventures avec les femmes dans chaque pays où il est resté en attendant un nouveau départ. Le « nomadisme » comme mode de vie lui donne une ambiguïté de l'altérité, car cette notion change selon le pays. Ce concept est très relatif et plus ou moins subjectif selon le regard et la situation concernée ; Loti se plonge dans la succession des gens qui passent devant lui, et, surtout au Japon, il se montre souvent mécontent de la « barbarie » des Japonais. Les étrangetés sont très représentées dans les récits de voyages lotiens :

Si en effet, dans sa recherche de tous les *ailleurs*, de tout ce qui est différent, dans l'espace et dans le temps, et qui relativise les faux absolus du chez-soi, du quotidien ordinaire, et favorise le rêve, Loti est bien de son siècle, le grand siècle des voyages romantiques et de l'exotisme, on ne peut pas ne pas remarquer que, jouissant certes de l'étrangeté de ce qu'il voit – et qu'il décrit, pour une semblable jouissance de son lecteur -, il en est toujours déçu, s'en désenchante toujours, plus ou moins vite. Même lorsqu'il ne s'agit pas de peuples et de civilisations qu'il juge radicalement « incompréhensibles », comme le Japon ou la Chine [...] ⁵²²

La communication et l'amour entre Loti et les Japonais est un échec : celui-ci fait donc certaines critiques très sarcastiques et cruelles comme ses remarques dans *Japoneries d'Automne* qui « ne sont pas exemptes de formules qu'on ne peut

⁵²¹ FOUGERE, Eric, *Aspects de Loti : l'ultime et le lointain*, coll. « Critiques littéraires », Paris, L'Harmattan, 2006, p. 79.

⁵²² LOTI, Pierre, *Voyages (1892-1913)*, op. cit., « Préface » par Claude Martin, p. XI.

pas ne pas qualifier de « racistes » (« tout cela sent la race jaune, la moisissure et la mort », « la laideur de ce peuple m'exaspère »). »⁵²³ :

Cette occultation du recueil de récits est évidemment déplorable, car, si les vifs reproches qu'on a fait à Loti, qui n'aurait ni aimé ni surtout « compris » le Japon, se trouvent en grande partie justifiés par le roman mièvrément ironique, *les Japoneries* sont d'une toute autre plume.⁵²⁴

Sans complaisance, Loti décrit des mises en scène au Soleil Levant qui viennent de son expérience réelle, mais qui sont également marquées par son illusion bien ratée. Évidemment, un vrai voyage donne au voyageur un rêve constant et amène en quelque sorte celui-ci à devenir une autre personne. À la découverte du vrai « Moi », que Loti ressent-il souvent au Japon ? Il semble tout à fait vrai que Loti se tourne souvent vers le passé, jusqu'à son enfance, car ses impressions devant les paysages et les objets, les gens japonais, s'approchent de ses souvenirs par différentes anecdotes. Par exemple, dans *Madame Chrysanthème*, l'auteur évoque plusieurs fois l'enfance qui le hante régulièrement :

Là, je retrouve très nettement tout d'un coup ma première impression de grand vent dans les bois – dans les bois de la Limoise, en Saintonge, il y a quelque vingt-huit ans, à l'un des mois de mars de ma petite enfance. Il soufflait sur l'autre face du monde, ce premier coup de vent que mes yeux ont vu dans la campagne, - et les années rapides ont passé sur ce souvenir – et depuis, le plus beau temps de ma vie s'est consumé...

⁵²³ LOTI, Pierre, *Voyages (1892-1913)*, op. cit., « Introduction » dans *Japoneries d'automne* par Claude Martin, p. 82.

⁵²⁴ *Ibidem.*

J'y reviens beaucoup trop souvent à mon enfance ; j'en rabâche en vérité. Mais il me semble que je n'ai eu des impressions, des sensations qu'en ce temps-là ; les moindres choses que je voyais ou que j'entendais avaient alors des dessous d'une profondeur insondable et infinie ; c'étaient comme des images réveillées, des rappels d'existences antérieures ; ou bien c'étaient comme des pressentiments d'existence à venir, d'incarnations futures dans des pays de rêve ; et puis des attentes de merveilles de toute sorte – que le monde et la vie me réservaient sans doute pour plus tard – pour quand je grandirais.⁵²⁵

L'effet produit par le Japon ne vient pas du pays lui-même, car malgré l'éloignement de son pays natal, il n'échappe pas à ce qu'il est et à ce qu'il a vécu (autant les échecs que les réussites, et les désirs jamais accomplis dans sa vie passée). Tout en voyageant et en savourant l'« ailleurs », il choisit de ne pas s'identifier aux gens des pays visités. Sa priorité est de retrouver son « Moi » passé, qui est soi-disant un parcours proustien « à la recherche du temps perdu. »

Dans ce cas, le courant exotique chez Loti est *a posteriori* égocentrique parce qu'il refuse de se voir lui-même chez l'Autre. Son altérité égocentrique est manifestement en présence dans sa littérature de voyage. Certes, il est probable que Loti écrit en voyageant pour satisfaire son caractère assez narcissique. Voici un texte qui soutient cet aspect en particulier :

[...] Un Narcisse emportant partout avec lui son miroir, un être dévoré du complexe du héros en même temps qu'une âme regardant sans cesse en arrière pour essayer de retrouver le bonheur d'une enfance couvée, allant même jusqu'à tomber dans

⁵²⁵ LOTI, Pierre, *Madame Chrysanthème*, op. cit., p. 140-141.

le complexe de Jonas, ne se sentant bien que dans des endroits bien cachés, bien fermés, chambre, maison ou jardin.⁵²⁶

Loti, selon son autobiographie, est un homme qui est centré sur son propre corps : il est obsédé par la musculation de son corps ; il veut être fier de son corps physique, et pour cela il tente même l'acrobatie. En sachant que Loti est un grand admirateur de l'Orient en terme de tradition, de qualité esthétique et exotique, je me dois de souligner dans quelle catégorie de voyageur il se trouve, en empruntant ce que Todorov a expliqué pour catégoriser les phases du voyage. Dans *Nous et les autres*, Tzvetan Todorov nous montre différentes identifications en tant que voyageurs comme suit :

l'assimilateur, celui qui veut modifier le monde à son style
comme les missionnaires
chrétiens, les colonialistes;
le profiteur, l'homme d'affaires, il utilise les gens à son profit ;
le touriste qui préfère connaître des monuments aux êtres
humains ;
l'impressionniste qui s'intéresse aux impressions que le pays
visité et ses habitants laissent sur lui ;
l'assimilé, c'est l'immigrant qui veut ressembler aux autres sur
le plan professionnel ;
l'exote qui vit l'équilibre entre identification et distanciation
avec les gens du pays visité ;
l'exilé qui s'installe dans un pays étranger en évitant
l'assimilation ;
l'allégoriste qui parle d'un peuple étranger pour défendre un

⁵²⁶ LEGUILLON, Rolande, « Loti et la peur du néant », *Colloques de Paimpol, Loti en son temps*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1994, p.251.

problème lié à son pays, à sa culture ;
le désabusé qui refuse le voyage au dehors et se limite à celui
du dedans;
le philosophe dont le voyage n'est pas sûr mais porte sur
l'étude de la différence.⁵²⁷

Selon ces mots, qui cantonnent le type de voyageur, il est plutôt honnête pour Loti de se définir en « exilé » d'après la lecture de ses récits de voyage. En me risquant à une généralité un peu rude, je voudrais signaler que Loti se contente de la découverte du nouveau monde, y compris du Japon, malgré le refus et la déception ; son voyage sans assimilation crée une œuvre qui fait écho à son incompréhension et à l'attente insaisissable dont il rêve. Hanté par son passé, il choisit d'avancer avec les fantômes de son amoureuse, y compris l'enfant-Loti. En tout cas, son altérité égocentrique nous permet de voir *son* Japon subjectif. Il est incomparable avec les impressions de différents auteurs qui font de l'éloge du Japon. De même, Loti aime *son* Japon à sa façon : comme si quitter un pays quelconque lui donnait un sentiment de mal du pays, une nostalgie de temps, d'espace et de « Moi » qui était au passé. Cette réminiscence du passé chez lui crée un leitmotiv pour s'enfuir du présent vers le passé. Peut-être est-ce pour cela, après le Moyen-Orient, qu'il tourne son regard vers l'Extrême-Orient. Car cette terre extrêmement loin devrait lui permettre de retrouver ce qu'il a perdu, bien que son rêve n'ait pas été une réussite :

Eh bien, j'ai grandi et n'ai rien trouvé sur ma route, de toutes ces choses vaguement entrevues ; au contraire, tout s'est rétréci et obscurci peu à peu autour de moi ; les souvenirs se sont effacés, les horizons d'en avant se sont lentement refermés et remplis de ténèbres grises. Il sera bientôt l'heure de m'en retourner dans

⁵²⁷ TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 451-463.

l'éternelle poussière, et je m'en irai sans avoir compris le pourquoi mystérieux de tout ces mirages de mon enfance ; j'emporterai avec moi le regret de je ne sais quelles patries jamais retrouvées, de je ne sais quels êtres désirés ardemment et jamais embrassés...⁵²⁸

Pour Loti, rencontrer l' « autre » est un bon moyen de se confronter au « Moi », celui qu'il désire toujours mais ne conquiert pas. Mais ce combat personnel pour répondre « où suis-je ? » est essentiel pour comprendre son univers littéraire. À travers les textes romanesques ou d'impressions de voyages, il nous faut chercher son altérité égocentrique. Par la manifestation de son retour vers l'enfance souvent présente dans la littérature lotienne, on peut supposer que l'Autre n'est rien d'autre que le « passage » qui lie le « Moi » présent au « Moi » qui n'est autre que celui du passé, perdu, caché ou refoulé inconsciemment. L'essentiel de l'altérité chez Loti est là pour soutenir et faire exister le « Moi ».

⁵²⁸ LOTI, Pierre, *Madame Chrysanthème*, Paris, Flammarion, 1990, p. 140-141.

Conclusion

La troisième partie nous montre la tentative de définition du « corps » dans l'espace littéraire en explorant les liens que le « corps » réel entretient avec les images du « corps » dans l'espace textuel, intrinsèquement littéraire. J'ai ensuite abordé l'altérité du « corps » au sens où l'espace littéraire provoque l'enjeu complexe de l'identification et de la différenciation des « corps ». C'est parce que l'espace littéraire transcende l'espace réel (dont les contours sont ambigus, dans la mesure où la frontière entre la réalité et la fiction n'a pas de seuil, car l'espace littéraire ne cesse d'être en mouvement) que cette sphère ouvre le champ littéraire auprès d'un lecteur vers l'espace qui se livre à un dialogue que l'auteur n'a pas prévu.

L'espace littéraire englobe un monde ouvert, et il a une fonction de passage qui lie l'espace textuel ou référentiel à l'espace qui est hors de la normalité (ayant un caractère labile). Admettons que le rapport entre le « corps » et l'espace littéraire est flexible : on peut donc dire que l'espace littéraire ne peut pas se définir comme concept fixé, car il se spatialise différemment selon le mouvement du « corps », soit de l'auteur, soit du lecteur. C'est un monde qui n'est pas confiné dans un concept spécifique de matière référentielle ou textuelle. Au delà des autres espaces, j'avais l'intention d'analyser la notion de l'espace littéraire avec le thème de « corps », pour qu'il se dégage d'une manière pertinente.

Pourtant, la complexité de l'espace littéraire influence en fin de compte l'hétérogénéité de la définition du « corps » dans une entreprise littéraire. Étant donné que la notion de l'espace littéraire est mise en suspension, la mise en abîme du « corps » dans celui-ci a tendance à être sous tension avec le mouvement. Il y a donc effectivement une crise d'identité dans le « corps » proposé par l'auteur pour constituer son espace littéraire ; l'altérité évoque une grande interrogation d'après le bouleversement de l'identité du « corps » quelconque.

La construction de l'espace littéraire par l'auteur n'est certainement pas fixe, car ce « lieu » peut être bien sûr reconstruit ou déconstruit selon l'interprétation du lecteur. Désormais, le genre littéraire implique aussi la définition instable de l'espace littéraire. Les auteurs que j'ai évoqués dans la troisième partie essaient de dépasser la frontière du champ littéraire. Avec l'ouverture vers le discours biculturel, certains auteurs explorent la littérature à travers la limite du genre littéraire. Comme Segalen tente d'écrire une œuvre avec les « corps » réel et imaginaire, les images du « corps » deviennent elles-mêmes la genèse de l'espace littéraire. De plus, la passion de l'écriture épistolaire chez David-Néel et l'expérimentation radicale dans la littérature sous drogue chez Michaux m'ont apporté des idées de bases très significatives.

Selon ce schéma proposé en premier lieu, j'ai élargi la question du « corps » jusqu'à la crise de l'identité du « corps ». Dans l'espace littéraire, l'altérité du « corps » nous fait nous remettre en question. Notamment, devant le « corps » de l'Autre, dans un pays exotique et étranger, les écrivains se sentent soulevés par la sensation de choc de la différence. D'après les analyses de l'altérité du « corps » dans l'espace littéraire, il s'agit bien d'un témoignage sur le bouleversement de l'identité du « corps » du sujet dans un texte, et parallèlement d'une inspiration sous un nouvel angle, en rapport étroit avec la religion orientale ainsi que le bouddhisme et le taoïsme chez quelques auteurs de ma thèse.

Cette étude m'a amenée à réfléchir sur l'altérité du « corps » dans un contexte extrême-oriental qui circule entre plusieurs références de religion et de culture de l'Autre. Segalen et Loti décrivent la mise en scène de la Chine ou du Japon dans leurs œuvres littéraires. D'emblée, ils nous proposent la rencontre du « Moi » et de l'Autre en visant à trouver de nouvelles ressources de la littérature qui leur conviennent tout à fait en remplissant leur désir caché dans leurs inconscients respectifs.

Pour eux, l'exotisme et l'orientalisme en Extrême-Orient : tels sont les termes favorables pour enrichir leur rêve en tant qu'écrivain voyageur. Leur regard vers

un pays lointain leur permet de créer la notion d'altérité en nous donnant la problématique de la corrélation d'un « corps » à l'autre « corps ». Ils convient de voir comment la littérature française s'ouvre vers l'autre espace littéraire. De toute façon, l'espace littéraire lie le « corps » de l'écrivain avec le « corps » du lecteur. À travers l'espace textuel et référentiel, l'espace littéraire doit se définir comme l'ensemble des « corps » multiformes en tant que carrefour de rassemblement du « corps » mimétique et du « corps » symbolique.

Conclusion générale

Notre réflexion a commencé sous l'inspiration d'un « corps » et ses représentations dans l'espace littéraire. Afin de délimiter le lieu de l'influence qui crée l'espace littéraire, j'ai choisi l'Extrême-Orient : c'est en effet un espace qui donne de bonnes références de base. En terme de « géocritique », l'espace réel, c'est-à-dire la région spécifique vécue par un auteur ou celle à laquelle il songe et qu'il tient pour référence dans sa conscience, devient la source de son avancement dans l'écriture littéraire. Et l'expérience de cet espace réel fait naître une représentation de l'impression riche et authentique, ainsi qu'une imagination de fantaisie et de désir à accomplir chez quelques auteurs grâce à sa littérature.

J'avais l'intuition que cet élément géographique pourrait donner à quelques auteurs en particulier l'inspiration littéraire d'une façon visionnaire et mystérieuse. Il s'agit bien d'une redéfinition et d'une reconstruction, dans la mesure où les auteurs principaux de ma thèse envisagent le « corps » dans l'espace littéraire sous un angle intéressant, surtout en rapport étroit avec les éléments religieux orientaux (notamment le bouddhisme et le taoïsme). Avant se ressourcer *ailleurs*, l'expérience du « corps » de l'Autre démêle la problématique du « corps » chez les auteurs, ainsi que leur « corpus » littéraire.

Les réponses aux questions que j'ai posées avec curiosité dans l'introduction de cette thèse se sont plus ou moins manifestées au fur et à mesure de l'analyse des textes qui concernent l'expérience du « corps » et ses représentations dans l'espace textuel. Mais il faut avouer que la définition du « corps » est flexible et fluide selon le contexte (si ce mot est invoqué pour désigner les êtres ou les objets matériels, ou si les images, telles des apparitions, surgissent par l'imagination, voire même quelquefois par intermittence).

Étant donné que la vision du « corps » se manifeste dans l'espace littéraire, les auteurs explorent bel et bien la transformation flexible du « corps ». D'une part, le « corps » évoqué par l'émetteur, c'est-à-dire l'écrivain, se transforme en « corps » différent grâce à l'interprétation du récepteur, notamment le lecteur.

D'emblée, la transition du « corps » semble présupposer l'espace littéraire remis en question, car le « corps » fait exister l'espace littéraire : sans l'un, l'autre n'existe plus ; c'est la condition de l'existence. L'être et l'espace sont inséparables et ils existent selon la perception du sujet qui lui donne forme et sens.

Dans le domaine littéraire, notre ambition est donc de retracer des pistes qui nous semblent indispensables au niveau de la nouvelle façon d'interpréter le « corps » dans l'espace littéraire chez les écrivains voyageurs orientalistes en Extrême-Orient au tournant des XIX-XX^{ème} siècles.

Au demeurant, le regard vers le pays lointain les aide à trouver une nouvelle forme pour établir la vision du « corps » et définir l'espace littéraire par la quête de l'altérité à la recherche du « corps » à soi.

Dans la première partie, notre analyse de texte a démontré que le « corps » des caractères (les idéogrammes chinois) est à la fois une *imago* du « corps » et un corps physique qui donne une forme littéraire. Le fait de calligraphier des caractères permet aux auteurs de créer un espace textuel qui dessine une image avec ces caractères eux-mêmes.

Dès lors, dans les œuvres littéraires présentes dans cette partie, la compréhension par la lecture des mots et l'impression visuelle se relie fortement, à tel point qu'on peut à la fois lire le « corps » et parallèlement le voir.

C'est la raison pour laquelle j'ai essayé de trouver les textes qui concernent la coexistence du visuel avec le texte, comme c'est le cas pour les poèmes michaudiens, qui sont placés à côté des lithographies de Zao Wou Ki. Ses textes sont quasiment surréalistes, au sens où il exprime son sentiment et son impression avec le pinceau et l'encre noire, comme s'il s'identifiait à un peintre chinois faisant une calligraphie.

Cette approche de la rencontre entre la peinture et la littérature montre que l'espace littéraire englobe l'espace textuel et visuel, ainsi que l'art visuel (comme la peinture). La marge et le blanc sur un texte mettent en valeur la forme esthétique, et du fait que l'auteur trace les caractères à la main, on peut sentir son

souffle avec le rythme du « corps » des caractères. Grâce au mouvement du « corps » de l'auteur, le « corps » des caractères se réincarne dans l'espace textuel, comme s'il se faisait *chair* à la page.

En tout cas, la réincarnation et la corporalité du « corps » des caractères dans l'espace littéraire sont significatives, et permettent à notre problématique de se révéler avec des appuis intéressants. Les images du « corps » en tant qu'impression visuelle dans l'œuvre littéraire sont aussi très intéressantes, au sens où il y a un rapport interdisciplinaire entre la peinture et la littérature à travers la thématique de l'Extrême-Orient comme origine de création chez les écrivains évoqués.

Ensuite, à travers la thématique du mystère féminin et de l'Humanité, nous nous sommes appuyés sur le corps humain devant le mystère, avec lequel les écrivains évoquent leur impression de voyage en tant qu'expérience vécue. Sans la dimension de transcendance, on ne peut pas accéder au degré du mystère. Ce dernier provoque évidemment le dépassement de sa conscience rationnelle et de sa croyance par son vécu ; c'est quelque chose qui ne s'atteint pas avec le langage. C'est pour cela que le mystère est toujours mis en valeur, et réserve toujours un potentiel inattendu en révélant l'extension de la réalité vers l'au-delà, supérieur au matériel et à la chose proprement humaine.

En effet, le terme de transcendance a pour origine le mot latin, *transcendere*, qui signifie « franchir » ou « surpasser ». Avec cette idée de franchir le seuil de deux dimensions différentes, les écrivains manifestent leur « corps » humain ou les images du « corps » féminin dans l'espace littéraire. Cet espace spécifique pour cette approche interpelle l'espace « transcendant ». La tendance similaire entre la femme et le mystère est avant tout une référence de première nécessité pour une image du « corps » féminin en tant qu'apparition de la mysticité du monde. Dans la deuxième partie, le thème du mystère féminin est récurrent dans l'espace « transcendant ». Le lieu extrême-oriental propose une révélation ou une illumination des images du « corps » féminin chez quelques écrivains afin qu'ils

constituent l'espace « transcendant » avec les multiples images de la femme qui se ressource au mystère. Segalen et Loti ont écrit leur œuvre chacun en représentant un « corps » féminin : pour Segalen, ce « corps » a pris sa référence au personnage de son héroïne dans la légende bouddhiste, et pour Loti, il a vécu une relation avec des filles japonaises pendant son séjour au Japon pour réaliser sa réelle expérience « sentimentale ».

Par contre, David-Néel écrit ses récits de voyages et ses correspondances avec son époux pendant son séjour en Chine et au Tibet. Elle vit dans le pays qui lui fait réaliser son rêve ambitieux ; les références de ses écrits viennent d'elle-même et de sa propre expérience sur place. Le rapport interculturel entre son pays natal et le pays de son voyage lui permet une écriture de son identité : de la féministe à la femme mystique convertie au bouddhisme tibétain.

De plus, la religion personnelle chez les écrivains touche aussi l'espace littéraire, c'est-à-dire, la position de leur corps humain devant le mystère est bien une redéfinition de leur « corps » en tant qu'écrivain qui se nourrit de l'imagination et de son propre langage. Sous un angle orientaliste, pour les écrivains qui ont une croyance pratiquante, leurs religions respectives héritent de leurs impressions par rapport aux images de l'Extrême-Orient.

À travers la tentation de « co-naissance » de cultures, de religions, de mentalités différentes dans l'espace littéraire, on peut dire que cette dimension spatiale démêle la rencontre binaire de l'humain et du divin, du féminin et du masculin, du *yin* et du *yang*, avec le rythme éternel. La dimension en mouvement continu conditionne l'espace « transcendant ». Mes études entreprennent de comprendre, à travers le contexte littéraire et aussi religieux de l'écrivain, le passage de la matière jusqu'à l'âme spirituel, ainsi que de l'Humanité envers la possibilité de dépassement vers l'infini.

Cette thèse témoigne en dernier lieu de la réflexion sur le genre littéraire qui démontre la problématique de la définition du « corps » du « Moi » et la différence avec le « corps » de l'Autre. L'enjeu important relève effectivement de

l'altérité du « corps ». Les images du « corps » dans les différents genres de textes littéraires nous permettent d'analyser l'accès de l'espace « intérieur ». Le récit de voyage, l'épistolaire et la littérature sous drogue, ces trois genres littéraires sont évoqués dans l'analyse du texte.

L'œuvre de Michaux, avec une expérience hallucinogène, élargit notamment son champ de vision chez des lecteurs pour qualifier la relation entre le visuel et le lisible dans son texte : « [c]oncernant la relation entre le visuel et la représentation, on peut dire que l'ambition énergétique inhérente aux dessins graphiques tout comme aux poèmes qui leur sont attribués travaillent à modifier l'œil du lecteur en un œil non seulement à voir mais aussi à ressentir. »⁵²⁹

Globalement, comme nous l'avons vu au cours de la dernière partie, le « corps » de l'écrivain devient lui-même un moteur pour transformer son corps physique en mouvement d'écriture, en un « corps » de l'espace « intérieur ». Plus précisément, en comparant avec l'axe de l'espace textuel et celui de l'espace « transcendant », l'espace « intérieur » surgit au fond de soi-même. Le « corps » de l'écrivain et la représentation de ce « corps » se rencontrent grâce à l'espace littéraire, plus précisément dans la dimension « intérieure » qui provoque une crise de l'altérité du « corps ».

Ainsi, notre étude a démontré que les écrivains ont le désir de construire un passage en osmose demi-ouvert entre le corps du « Moi » et celui de l'Autre dans l'espace littéraire. Ce faisant, la quête de l'altérité du « corps » s'attache à la représentation du choc de la rencontre de deux identités différentes. Mais le « corps » dans l'espace littéraire, au sens propre « intérieur » dans cette situation en particulier, positionne son état dans un « entre-deux ». Dans la représentation du « corps » dans l'espace « intérieur » de la littérature, ce qui compte est le passage entre les deux « corps ». L'assimilation pose la différence de deux entités respectives. L'écart des « corps » différents est d'autant plus étroit que l'espace

⁵²⁹ KÜ RTÖ S, Karl, *Henri Michaux et le visuel : ekphrasis, mimèsis, énergie*, op. cit., p.225.

littéraire peut être désigné comme l'intérieur de soi qu'il est impossible de classer et de discerner par les mots.

Alors, la troisième partie vise d'abord à la question du genre littéraire dans l'espace littéraire, soi-disant « intérieur ». Comme Michaux explore le « lointain intérieur » par son écriture, le paradoxe de la distance élabore une création littéraire. Le « Moi » intérieur (au sens figuré) est un enjeu non négligeable afin de comprendre l'espace littéraire. La voix de « je » appelle les échos au pluriel et elle rappelle le reflet de l'Autre dans l'espace « intérieur ».

L'espace « intérieur » touche inévitablement la réflexion dans tous les domaines sur l'altérité. L'analyse de l'altérité nous a menés à une remise en question du genre littéraire, et également à la présupposition de la crise de l'identité. Qui est « Moi » dans l'espace littéraire ? L'Autre est-il un autre « Moi » qui se cache derrière le mot Autre dans la littérature? Même si le rapport entre le « corps » et le monde qui l'englobe correspond à la relation entre le sujet qui perçoit et l'objet observé, le « corps » de l'écrivain renonce à la réalité pour s'intérioriser dans son illusion imaginaire. Lorsque l'espace « intérieur » peut se créer une projection de l'écrivain face au monde dans lequel il imagine autrement, le voyage intime vers soi réussit avec son imaginaire spatial.

De ce fait, cette thèse nous a appris que le voyage et la littérature se constituent tous les deux sur un chemin vers l'Autre. Et ultérieurement, la rencontre avec l'Autre est un moteur pour se trouver soi-même. Du fait que le voyage guide la réflexion de l'altérité dans les impressions sous-jacentes exotiques, la littérature suggère un nouvel espace sur lequel l'écrivain alterne son désir de transcendance spatial et d'intériorité paradoxalement née dans un *exote*.

De même, l'espace textuel lui-même obtient lui aussi un statut indépendant, car le « corpus » des œuvres littéraires est un objet d'art : comme le sculpteur modèle le marbre pour une forme esthétique, l'écrivain essaie de créer son ambition artistique dans le matériel des textes (pages, encre, sélection, mise en forme, marge, ligne, taille, caractères, couleur, etc.).

Pour Segalen, l'altérité dans l'espace « intérieur » a pour but d'apprécier l'« esthétique du divers ». L'exotisme fait, en définitive, penser à l'Autre chez les écrivains, quoique d'autres écrivains comme Loti utilisent la notion de l'exotisme pour renforcer leur égocentrisme en camouflant leur mal-être derrière le visage de l'Autre. L'illusion de la fuite est vaine, car il ne peut pas échapper au retour vers soi. L'espace « intérieur » interroge quelquefois la possibilité d'abolir l'écart du « corps » du « Moi » et celui de l'Autre. Cette illusion de l'altérité dans une forme initiatique conduit les écrivains vers le *locus amoenus* (autrement dit, « le lieu agréable »).

Nous voyons ici, quant à la mise en scène de l'utopie du monde, que l'espace littéraire est un lieu parfaitement compatible pour un espace qui s'enrichit des représentations de l'intériorité de l'être, où l'âme de l'auteur est figurée :

La notion d'espace intérieur, dès lors qu'elle ne se limite plus aux lieux physiques de l'intimité pour être transférée à l'intériorité, acquiert un caractère métaphorique qui en rend la saisie à la fois plus riche et plus difficile. L'espace intérieur, s'il a pour socles les modifications de la cosmologie, de la géographie, de la physiologie de la perception, de la perspective, correspond à un réaménagement des rapports de la conscience au monde. Dès lors des analogies s'établissent entre les espaces physiques et d'une part les réalités mentales et spirituelles, d'autre part les formes et les genres littéraires. Les paysages d'âme quêtent pour l'homme un nouvel habitat.⁵³⁰

⁵³⁰ BEUGNOT, Bernard, « Quelques figures de l'espace intérieur », Paris, Revue *Études littéraires*, vol.34, n° 1-2, 2002, p.29-38.

URL: <http://id.erudit.org/iderudit/007552ar>

Jusqu'à maintenant, il s'agit non seulement d'étudier un « corps » des œuvres littéraires en mettant en scène l'imaginaire de l'Extrême-Orient, mais également de poser la problématique du « corps » plus spécifiquement littéraire, en relation avec les postures d'écrivains voyageurs telles que requises par ce genre de texte.

En impliquant nécessairement une révision des valeurs philosophiques, culturelles et religieuses, la question de la position du « corps » dans l'espace littéraire nous a laissé trois axes principaux qui sont mis en relation étroite les uns avec les autres. L'objet de l'analyse des textes évoqués s'offre alors comme une évaluation des espaces littéraires tels que se restituent les espaces textuel, « transcendant » et « intérieur ».

Malgré tout, j'ai essayé de garder la délimitation de l'espace littéraire sans prendre en compte l'espace sous les angles social, historique, politique, et même éthique, et cela pour jalonner mon interrogation sur le « corps » dans l'espace ambivalent du littéraire. Autrement dit, a/ l'espace dans le texte concret, b/ l'espace métaphysique au-delà du texte, et c/ l'espace qui s'évertue de loin vers le soi intérieur.

C'est justement dans cette opération de la littérature que l'écrivain réalise les espaces en dimension de pluralités, pas un seul espace dans son écriture. De même, la réception du lecteur donne à voir la légitimité de l'autre espace littéraire qui n'est pas tout à fait identique à celui de l'auteur. À travers les signes dans un espace textuel, l'espace littéraire est un espace de carrefour des images et des sens qui bougent en permanence. Cet espace est caractéristique du mouvement et du passage de l'un vers l'autre.

Sous le nom de l'altérité dans le soi, non pas hors-de-soi dans les œuvres analysées dans cette thèse, il est enfin légitime de dire que quelques écrivains n'arrêtent pas de rêver d'un lieu utopique où la barrière de limitation du « corps » est abolie. La transformation et la réévaluation du « corps » a trouvé sa légitimité dans l'espace littéraire, dans la mesure où le « corps » du « Moi » trouve son berceau dans l'Autre. L'*Ailleurs* n'est rien d'autre que l'autre origine de soi. Le

« lointain intérieur » semble un paradoxe au premier regard, mais ce choix est digne de créer pour l'auteur le lieu le plus rassurant afin de trouver le véritable lieu du littéraire et de se ressourcer pour une nouvelle forme de l'espace. À l'époque justement où l'Extrême-Orient s'ouvre vers les écrivains français, le regard vers le lointain leur donne nécessairement une bonne source d'imagination fructueuse et inédite de l'époque précédente. Le nouveau attire toujours le regard des écrivains qui rêvent le « corps » qui n'est pas le leur et l'espace où il ne demeure pas encore.

Plus j'avance dans mon travail de thèse, plus le « Réel » s'approche de l'« Imaginaire », et plus l'espace littéraire et la notion du « corps » s'interposent l'un pour l'autre. En particulier, dans ce lieu extrême-oriental, mes auteurs principaux sont favorables à l'exploration de leur création d'un nouvel espace, qui signifie la modernité de la littérature.

Le voyage, en dépaysant la logique ; il se présente comme l'état par excellence d'une interpellation faite au corps par un univers où tout, de la fermeté du sol à l'étonnement de l'oeil (qui, au pied de la lettre, ne s'y reconnaît plus), à la langue qui goûte d'autres saveurs, vient désorganiser les réactions à travers lesquelles nous nous construisons spontanément dans l'habitude. Il y a du rimbaldisme dans cette volonté de pousser la sensation jusqu'au moment où par son exacerbation se révèle un mode d'être qui met en échec le langage commun, ou plus gravement, le langage fruit de la rêverie, soit, pris en mauvaise part, le « langage poétique ».⁵³¹

En guise de conclusion pour achever mon mémoire de thèse, il est légitime de signaler que la valeur authentique de l'espace littéraire se manifeste avec une

⁵³¹ PLOUVIER, Paule (dir.), « De *Stèles* à *Équipée* : une poétique du corps » in *Équipée*, *Stèles - Victor Segalen*, coll. « C.A.P.E.S/Agrégation Lettres », Paris, Édition Ellipses, 1999, p. 12.

divergence du « corps » que l'auteur attribue pour représenter des images au sens figuré. Grâce à la réincarnation du « corps » dans l'espace textuel ou celui qui est « transcendant », ou encore celui de l' « intérieur », ces trois axes principaux ont l'intérêt de guider le chemin qui mène à la transformation du « corps » au cours de la littérature. Tandis que la symbiose du « corps » du « Moi » et de l'Autre est plus ou moins réussie dans la création de l'espace littéraire, il me reste à voir si la littérature est jamais destinée à un labyrinthe éternel où s'il y a des pénétrations passagères pour pouvoir déchiffrer le sens et les signes qui se manifestent pendant cette balade spectaculaire ou quelquefois mystérieuse. Mais cet espace littéraire est prêt à être ouvert vers l'autre monde pour le hanter et imiter le monde, alors que le monde est censé imiter la littérature et vice-versa.

Bibliographie

Bibliographie consacrée à Victor Segalen

1. Bibliographie primaire

>Œuvres de Victor Segalen

Briques et Tuiles, in *Œuvres Complètes*, coll. « Bouquins », Paris, Rober Lafont, 1995.

Les Cliniciens ès lettres, Montpellier, Fata Morgana, 1980.

Équipée, coll. « Seizh Avel », Spézet, Coop Breizh, 2001.

Essais sur l'exotisme, in *Œuvres Complètes*, Paris, Rober Lafont, 1995.

Imaginaires, Limoges, Rougerie, 1981.

Lettre à Jules de Gautier du 26 janvier 1913, in *Correspondance II (1912-1919)*, Paris, Fayard, 2004.

Les Origines de la statuaire de Chine, Paris, Édition de la Différence, 1976.

Peintures, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

René Leys, Paris, Chez Georges Crès, 1999.

Siddhârtha, *Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 1995

Stèles, Paris, Éditions Gallimard, 1929.

Stèles, coll. « Classique », Paris, Le Livre de Poche, 1999.

Thibet, Paris, Mercure de France, 1979.

Trahison Fidèle (Correspondance 1907-1918), Paris, Éditions du Seuil, 1985.

>Ouvrages entièrement ou partiellement consacrés à Victor Segalen

BEDOUIN, Jean-Louis, *Victor Segalen*, présentation et choix de textes, coll. « Poètes d'aujourd'hui », n°102, Paris, Seghers, 1963.

BOL, Victor P., *Lecture de « Stèles »*, Paris, Minard, 1972.

BOUILLER, Henry, *Victor Segalen*, Paris, Mercure de France, 1961.

BRUNEL, Pierre, ALEXANDRE, Didier, *Écriture poétique du moi dans stèles et équipée de Segalen*, coll. « Jalons Critiques », Paris, Klincksieck, 1999.

- CORDONIER, Noël, *Victor Segalen, L'expérience de l'œuvre*, coll. « Littérature de notre siècle », Paris, Honoré Champion, 1996.
- COURTOT, Claude, *Victor Segalen*, Paris, Henri Veyrier, 1984.
- DETRIE, Muriel, *Le modèle de la langue et de l'écriture chinoises dans Stèles et Équipée*, in *Lectures d'une œuvre : Stèles et Équipée*, Paris, Édition du Temps, 1999.
- DOLLE, Marie (dir.), *Lectures de Segalen. Stèles et Équipée*, coll. « Didact Français », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.
- DOUMET, Christian,
- *Le rituel du livre : sur Stèles de Victor Segalen*, Paris, Hachette-Classiques, 1992, rééd. 1999.
 - *Victor Segalen, L'origine et la distance*, Seyssel, Édition Champ Vallon, 1993.
- FOURGEAUD-LAVILLE, Caroline, *Segalen ou l'expérience des limites*, coll. « Critique Littéraire », Paris, L'Harmattan 2002.
- GERMAIN, Gabriel, *Victor Segalen, le voyageur des deux routes*, Limoges, Rougerie, 1982.
- GONTARD, Marc,
- *La Chine de V. Segalen. Stèles, Équipée*, Paris, PUF, 2000.
 - *Victor Segalen, une esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- LALIBERTE, Robert, *L'imaginaire politique de Victor Segalen*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1989.
- LOIZE, Jean, *De Tahiti au Thibet ou les Escales et le butin du poète Victor Segalen*, Paris, Plon, 1944.
- MANCERON, Gilles, *Segalen*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1991.
- OLLIER, Marie, *L'Écrit des dits perdus, l'invention des origines dans Les Immémoriaux de Victor Segalen*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- POSTEL Philippe, *De la pierre au poème : la forme stèle in Lectures d'une œuvre : Stèles et Équipée*, Paris, Édition du Temps, 1999.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Pages paysages. Micro lectures II* (« Espaces stellaires », p. 109-156), coll. « Poétique », Paris, Édition du Seuil, 1984.

ROUDAUT, Jean, *Ce qui nous revient*, « L'absence de Victor Segalen », Paris, Éditions Gallimard, 1980.

TAYLOR, Michael, *Vents des Royaumes ou les voyages de Victor Segalen*, Paris, Seghers, 1983.

WHITE, Kenneth,

- *Segalen, théorie et pratique du voyage*, Lausanne, Alfred Eibel, 1979.

- *Un celte en Asie*, in *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, 1982.

>Articles ou études parus en revue

BOOTHROYD, Ninette, « Victor Segalen et l'œuvre réciproque : le Cas de *Peintures* », Paris, *Europe*, n° 696, avril, 1987.

BOUILLIER, Henry,

- « *Peintures de Victor Segalen* », Marseille, *Les Cahiers du Sud*, n° 361, 1961.

- « Une poétique de la Chine, Victor Segalen », Paris, *Corps écrit*, n° 25, avril 1988.

BOUNOURE, Gabriel, « Segalen et la géographie des extrêmes », Marseille, *Les Cahiers du Sud*, n° 368, octobre-novembre 1962.

BRITO, Ferreira de, « *La poésie du voyage: Camões, Pessoa, Segalen, Saint-John Perse* », Lisboa, Colloque de l'Institut Franco-Portugais, les 21 et 22, Avril.

COMBE, Dominique, « Les immémoriaux et la fiction de l'Autre : roman et ethnologie », Paris, *Littérature*, n° 75, octobre 1989.

DOUMET, Christian, « Stèles, ou la lecture inscrite », Paris, *Littérature*, n° 59, octobre 1985.

FORMENTELLI, Éliane, « Jeu du double ou double jeu : les *Peintures* de Victor Segalen », Paris, *Littérature*, n°81, 1991.

GERMAIN, Gabriel, « Sur deux sources chinoises de Segalen », Paris, *Revue de Littérature comparée*, juillet-septembre 1950.

GONTARD, Marc, « La rhétorique chinoise dans l'univers formel de Victor Segalen : Stèles, une poétique de l'intertextualité », Paris, *Revue de Littérature comparées*, n°2, avril-juin 1977.

- GRISON, Pierre, « *Stèles, Peintures, Equipée* », Saigon-Paris, *France-Asie*, n° 124, septembre, 1956.
- HOUA T'SE, Yuan, « *Peintures ou les mots qu'on voit* », Paris, *Les Cahiers du Sud*, n° 288, 1948.
- HOUBERT, Olivier, « La Chine intérieure de Victor Segalen », Paris, *La Nouvelle Revue Française*, n° 450-451, juillet-août 1990.
- JOUVE, Pierre-Jean,
 - « Victor Segalen, le poète », Paris, *Médecine de France*, 4 avril 1949.
 - « Découverte de Segalen », Paris, *Les Nouvelles Littéraires*, 23 mars, 1950.
- LEBOIS, André, « Une source chinoise des *Stèles* et du Chiffre des Choses », Paris, *Revue de littérature comparée*, mars 1948.
- LOUETTE, Jean-François, « Traces alternées de Victor Segalen », Paris, *Littérature*, n° 83, octobre 1991.
- MIOMANDRE, Francis de, « Segalen et les *Stèles* », Saigon-Paris, *France-Asie*, n°124, septembre 1956.
- OLLIER, Marie, « *Peintures de Victor Segalen, une œuvre réciproque* » dans *De la palette à l'écriture*, Nantes, Édition Joca Seria, 1997.
- PEREZ, Felix, « l'altérité : la mort de l'autre » dans Colloque International du 13 au 16 Novembre 2006 au Palais de l'UNESCO, Paris, « Un Siècle avec Levinas : Levinas – Blanchot, penser la différence » .
 URL : <http://www.levinas100.org/confeBlanchot.html>
- QIN, Haiying, « Espace verbal, espace pictural : les dimensions spatiales de *Peintures* », in *Victor Segalen*, Pau, Université de Pau, 1985.
- REICHLER, Claude, « L'homme du musée, Victor Segalen et la représentation des mondes disparus » dans *Recherche et Travaux*, n° 4, Grenoble, Université Stendhal, 1993.
- SHAPIRO, Joël, « An Introduction to the Chinese of Victor Segalen », Paris, *Revue de Littérature comparée*, tome LI, 1982.
- VERRIER, Jean, « Segalen lecteur de Segalen », Paris, *Poétique*, n° 27, 1976.

2. Bibliographie secondaire

>Ouvrages généraux

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil. éd., 1984.

BEAUFRET, Jean, *Introduction aux philosophes de l'existence*, Paris, Danoël-Gonthier, 1971.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1979.

JOURDA, Pierre, *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, 2 volumes, Paris, Bovin et Cie, 1938, pour le vol. 1 ; Paris, PUF, 1956, pour le vol 2.

GAUTIER, Jules de, *La sensibilité métaphysique*, Paris, Éditions du Sandre, 2007.

GUICHARD, Jean-Paul, *L'âme déployée : Image et Imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier*, St-Etienne, Presses Universitaires de St-Etienne, 2006.

RIFFATERRE, Michael,

- *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

- *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

>Critiques de l'espace ou du temps dans la littérature

BACHELARD, Gaston,

- *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

- *L'Eau et Les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

BOHRER, Karl Heinz et MANNONI, Olivier, Éditions *Le présent absolu*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2000.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, coll. « Folio-Essai », Paris, Éditions Gallimard, 1999.

- CAQUET, Emmanuel, *Leçon littéraire sur le temps*, coll. « Major », Paris, PUF, 1996.
- CHEVALIER, Michel, *La littérature dans tous ses espaces*, coll. « Mémoire et documents de géographie », Paris, CNRS, 1993.
- COULOUBARITSIS, Lambros et WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Les figures du temps*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997.
- GARELLI, Jacques, *Le temps des signes*, coll. « Horizons du langage », Paris, Klincksieck, 1983.
- GASCOIGNE, David, *Le moi et ses espaces*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1997.
- GREISCH, Jean, *Ontologie et temporalité*, coll. « Epiméthée », Paris, PUF, 1994.
- HAWKING, Stephen William/PENROSE, Roger, *La nature de l'espace et du temps*, T rad. de l'anglais par Françoise Balibar, Paris, Édition Gallimard, 1997.
- KAEMPFER, Wolfgang, *Le double jeu du temps à la lumière de l'expérience humaine*, coll. « La philosophie en commun », Paris, L'Harmattan, 1998.
- LAVERGNE, Gérard/TASSEL, Alain, *Mélange espace & temps*, coll. « Cahiers de narratologie », Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1996.
- PAGEAUX, Daniel-Henri/VION-DURY, Juliette, *Littérature et espaces*, coll. « Espaces humains », Limoges, Presse universitaires de Limoges, 2003.
- PANKOW, Gisela, *L'homme et son espace vécu*, Paris, Aubier, 1992.
- POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, coll. « Agora », Paris, Plon, 1990.
- RIMBAUD, Arthur, « Adieu », in *Une Saison en enfer*, avril-août 1873, *Oeuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
- SAMARA, Zoi, *Montaigne : espace, voyage, écriture*, coll. « Colloque, congrès et conférences sur la Renaissance », Paris, Honoré Champion, 1955.
- SESSA, Jacqueline, *Le cours du temps*, coll. « Traversière », Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1998.
- SHUSTERMAN, Ronald, *Des histoires du temps : conception et représentation de la temporalité*, Groupe d'Etudes et de Recherches Britanniques, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003.

VISSET, Pascal, *Le temps, l'autre et la mort dans trois fictions du milieu du XXème siècle*, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », Paris, Honoré Champion, 2003.

WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, coll. « Paradoxe », Paris, Éditions de minuit, 2007.

>Ouvrages sur la Chine et le Tao

BERNIER, Lucie, *Fin de siècle et exotisme : Le récit de voyage en Extrême-Orient*, Revue de littérature comparée, n° 297, Paris, Klincksieck, 2001.

BLAN CHON, Flora, *Arts et Histoire de la Chine*, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne, 1990.

CHENG, François,

- *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

- *Vide et Pleine, Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est*, édition critique de Gilbert Gadoffre, Paris, Mercure de France de France, 1973.

COOPER, Jean Campbell, *La philosophie du Tao*, coll. « Horizons spirituelles », Paris, Édition Dangles, 1977.

CORDIER, Henri, *La Chine en France au dix-huitième siècle*, Paris, Geuthner, 1910.

DES VOISINS, Gilbert, *Écrit en Chine*, Paris, Édition Floury, 1913.

FARRERE, Claude, *Mes voyages. La promenade d'Extrême-Orient*, Paris, Flammarion, 1925.

FENOLLOSA, Ernst/POUND, Ezra, *Le Caractère écrit chinois, matériau poétique*, Paris, L'Herne, 1972.

GILBERT DE VOISINS, Augusto, *Écrit en Chine* (2 volumes), Paris, Crès, 1923.

GRANET, Marcel, *La Pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1998.

GRENIER, Jean, *L'esprit du Tao*, coll. « L'évolution de l'humanité », Paris, Albin Michel, 1980.

HUNG, Cheng Fu, *Un siècle d'influence chinoise sur la littérature française*, Paris, Donat-Montcherestien, 1934.

OLDSTONE-MOORE, Jennifer (Adaptation française de Jean-Louis Houdebine), *Comprendre les religions – Taoïsme*, Paris, Grund, 2004.

POUVOIRVILLE, Albert de, *Rime d'Asie* (1^{er} partie : *Rimes chinoises*), Paris, Eugène Figuière et Cie, 1912.

TCHOUANG-Tseu, *Le Rêve du papillon*, traduction de Jean-Jacques Lafitte, coll. «Spiritualités vivantes», Paris, Albin Michel, 1994.

>Ouvrages sur la peinture

CHENG, François, *Vide et Plein : le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

GRISON, Pierre, « *Stèles, Peintures, Equipée* », Saigon-Paris, *France-Asie*, n°124, septembre 1956.

HEJZLAR, Josef, *Aquarelles chinoises – Paysage*, (traduction : Da Cha Doppia), Paris, Cercle d'art, 1994.

HOUA T'SE, Yuan, « *Peintures ou les mots qu'on voit* », Paris, *Les Cahiers du Sud*, n° 288, 1948.

MATISSE, Henri, *Ecrits et propos sur l'Art*, Paris, Hermann, 1972.

PETRUCCI, Raphaël, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, Paris, Henri Laurens, 1918.

PLEYNET, Marcelin, *Système de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

QIN, Haiying, « Espace verbal, espace pictural : les dimensions spatiales de *Peintures* », in *Victor Segalen*, Peau, Université de Pau, 1985.

RYCKNANS, Pierre, *Les « propos sur la peinture » de Shintao*, Bruxelles, Institut belge des Hautes Etudes chinoises, 1970.

SIREN, Oswald, *Histoire de la peinture chinoise*, Paris, Éditions d'art et d'histoire, 1935.

SWANN, Peter Charles, *La peinture chinoise*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

>Ouvrages sur l'œuvre « Siddhârta »

ASTORG, Bertrand de, *Les Noces Orientales : Essai sur quelques formes féminines dans l'imaginaire occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

AUBOYER, Jeannine, *Bouddha: A Pictorial History of His Life and Legacy*, New York, Crossroad, 1983.

BACOT, Jacques, *Le Bouddha*, Paris, La Nouvelle Revue Tibétaine, 1987.

BAUDRILLARD, Jean, *La Transparence du Mal : Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990.

BIES, Jean, *Littérature française et pensée Hindoue des Origines à 1950*, Paris, Klincksieck, 1974.

CATA, Isabelle, *Siddhartha de Victor Segalen : une dés-orientation*, coll. « Univers théâtral », Paris, L'Harmattan, 2008.

DETRIE, Muriel, *Orient-Occident : La Rencontre des religions dans la littérature moderne*, Paris, Éditions You Feng, 2008.

DROIT, Roger-Pol, *L'Oubli de l'Inde : Une amnésie philosophique*, Paris, PUF, 1989.

FOUCAUX, Philippe Édouard, *Histoire de Bouddha Sakya Mouni*, Paris, Ernest Thorin, 1868.

GAUGUIN, Paul, *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, Précédées d'un « hommage à Gauguin » par Victor Segalen, 1919, éd. Annie Joly-Segalen, Paris, Georges Falaize, 1950.

GERMAIN, Gabriel, *Victor Segalen : Le voyageur des deux routes*, Mortemart, Rougerie, 1982.

GNOCCHI, Maria Chiara, *Migrations des religions entre Orient et Occident*, Paris, *Acta Fabula*, ouvrages collectifs, le 14 juillet 2009

URL: <http://www.fabula.org/revue/document5104.php>

HADDAD, Michèle, *La divine et l'impure*, Paris, Jaguar, 1990.

HESS, Hermann, *Siddhartha*, New York, New Directions, 1951.

KHATIBI, Abdelkebir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoel, 1987.

LUBAC, Henri (de), *La Rencontre du Bouddhisme et de l'Occident*, Paris, Aubier, 1952.

MACE, Gérard, « Segalen à la rencontre de l'autre » dans *Ex libris*, Paris, Éditions Gallimard, 1980.

OLDENBERG, Hermann, *Le Bouddha, sa vie, sa doctrine, sa communauté*, traduit par Alfred Foucher, Paris, Félix Alcan, 1894.

SCHWAB, Raymond, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950.

Bibliographie consacrée à Paul Claudel

1. Bibliographie primaire

>Œuvres de Paul Claudel

Cent phrases pour éventails, coll. « Poésie », Paris, Éditions Gallimard, 1942.

Correspondance avec André Gide, Paris, Éditions Gallimard, 1949.

Correspondance avec Jacques Rivière, Paris, Plon, 1926.

Journal, 2 vol. coll. « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 1968.

L'Arsenal de Fou-tchéou - Œuvres consulaires : Chine 1895-1905, introduction de Jacques Houriez, colloque du Centre Jacques-Petit, Lausanne, L'Age d'Homme, 1996.

Le Repos du septième jour, Théâtre, I, coll. « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 1967.

Le Soulier de satin, Théâtre, II, coll. « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 1965.

Livre sur la Chine, introduction de Jacques Houriez, colloque du Centre Jacques-Petit, Lausanne, L'Age d'Homme, 1995.

Mémoires improvisés, Paris, Éditions Gallimard, 1954.

Œuvres en prose, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 1965.

Œuvres poétiques, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 1967.

Sous le signe du dragon (extrait), in *Œuvres en prose*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 1965.

Sous le signe du dragon, Paris, Éditions Gallimard, 1957.

Supplément aux œuvres complètes, t, II, Lausanne, L'âge de l'homme, 1991.

>Ouvrages entièrement ou partiellement consacrés à Paul Claudel

- ALEXANDRE, Didier,
- *Genèse de la poétique de Paul Claudel*, Paris, Honoré Champion, 2001.
 - *Paul Claudel : du matérialisme au lyrisme*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- ANGERS, Pierre, *Commentaire à l'Art poétique de Paul Claudel*, Paris, Mercure de France, 1949.
- ANTOINE, Gérard,
- *Paul Claudel ou l'enfer du génie*, Paris, Robert Laffont, 2004.
 - *Les Cinq Grand Odes de Claudel ou la poésie de la répétition*, Paris, Minard, 1959.
- ARLAND, Marcel, *Claudé et l'Orient*, Introduction à *Connaissance de l'Est*, Paris, Éditions Vialetay, 1975.
- BEAUMONT, Ernest, *Le Sens de l'amour dans le théâtre de Claudel*, Paris, Minard, 1958.
- BRUNEL, Pierre, *Claudé et Shakespeare*, Paris, Colin, 1971.
- DANIEL, Yvon, *Claudé et l'Empire du Milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003.
- DETHURENS, Pascal, *Claudé et l'avènement de la modernité*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- ESPIAU DE LA MAËSTRE, André, *Humanisme classique et syncrétisme mythique chez Paul Claudé (1880-1892)*, Paris, Honoré Champion, 1977.
- GAZAGNE, Sylvie, Trois poètes s'interrogent sur le sacré : Paul Claudé dans *Cinq grandes odes*, Yves Bonnefoy dans *Poèmes* de Pierre Jean Jouve à travers *Les Noces, Sueur de sang et Matière Céleste* (Préface de François-Charles Gaudard), Paris, L'Harmattan, 2007.
- GADOFFRE, Gilbert, *Claudé et l'univers chinois*, *Cahiers Paul Claudé* n° 8, Paris, Éditions Gallimard, 1968.
- GODO, Emmanuel, *Paul Claudé. La vie au risque de la joie*, coll. « Petits Cerf Histoire », Paris, Éditions du Cerf, 2005.
- GUILLEMIN, Henri, *Le « converti » Paul Claudé*, Paris, Éditions Gallimard, 1968.
- HOURIEZ, Jacques,

- *Le repos du septième jour* de Paul Claudel, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Centre de recherches Jacques-Petit, vol. 48, Paris, Les Belles Lettres, 1987.
- *L'Inscription scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel*, Franc-Comtoise, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 1996 et 1998.
- HUANG, Bei, *Segalen et Claudel*, coll. « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- HUE, Bernard, *Littératures et arts de l'Orient dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Klincksieck, 1978.
- KAES, Emmanuelle, *Cette Muse silencieuse et immobile, Claudel et la peinture européenne*, Paris, Honoré Champion 1999.
- LECROART, Pascal, *Paul Claudel et la rénovation du drame musical*, Liège, Mardaga, 2004.
- LESORT, Paul-André, *Claudel par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1963.
- LIOURE, Michel,
- *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Colin, 1971.
- *Claudeliana*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.
- MACÉ, Nathalie, *Le Pays à l'envers de l'endroit. Mise(s) en scène du poète et de l'art poétique dans le théâtre de Paul Claudel*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- MADAULE, Jacques, *Le Drame de Paul Claudel*, Paris, Desclée de Brouwer, 1964.
- MALICET, Michel, *Lecture psychanalytique de l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Les Belles Lettres, volume 3, 1978-1979.
- MILLET-GÉRARD, Dominique,
- *Anima et la Sagesse*, Paris, Lethielleux, 1990.
- *Claudel thomiste ?*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- MORISOT, Jean-Claude, *Claudel et Rimbaud, étude de transformation*, Paris, Minard, 1976.
- PEREZ, Claude-Pierre, *Le visible et l'invisible. Pour une archéologie de la poésie claudélienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- PETIT, Jacques, *Claudel et l'usurpateur*, Paris, Desclée de Brouwer, 1971.

PLOURDE, Michel, *Paul Claudel. Une musique du silence*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1970.

SAMSON, Joseph, *Paul Claudel poète-musicien*, Genève, Milieu du Monde, 1948.

SCHWARTZ, William-Lenoard, *The Imaginative Interpretation of the Far-East in Modern French Literature (1800-1825)*, Paris, Honoré Champion, 1927.

VACHON, André, *Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

VARILLON, François, *Claudiel, Les écrivains devant Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, 1967

>Articles sur Paul Claudel dans thèses, revues et actes de colloque

BECKER, Aimé,

- « *Le drame de la connaissance et de la communion dans le théâtre de Cladel : Du Repos du septième jour à la seconde Jeune Fille Violaine* », Paris, *Revue des sciences religieuses*, 44^o année, n^o 3, oct, 1970, p. 363-408.

- « *L'inexorable appel ou le drame de la vocation de Cladel* », Paris, *Revue des sciences religieuses*, janvier 1971, n^o1, p. 1-44.

BRUNEL, Pierre,

- « *L'Antiquité chinoise dans Le Repos du septième jour* », Paris, *Les Cahiers de l'Association internationale des études françaises XXIX*, mai 1977, p. 267-277.

- « *L'évocation des morts et la descente aux enfers, Homère, Virgile, Dante, Claudel* », Paris, SEDES, 1974, repris dans RLM 366-369, 1974, p. 45-64.

DANIEL, Yvan, « *Claudiel et les spiritualités asiatiques : un dialogue singulier* », Paris, *Orient-Occident*, p. 87.

D'ANGELO, Paola,

- *Lyrique japonaise de Paul Claudel*, Thèse de Littérature comparée, sous la direction de M. Brunel, à l'Université de Paris IV-La Sorbonne, 1992.

- « *Un drame chinois de Claudel : Le Repos du septième jour* », Paris, *L'Information littéraire XXVI*, 1974, p. 17-23.

CLAUDEL, Paul, *Claudél homme de théâtre : Correspondances avec Copeau, Dullin, Jouvet, Cahiers Paul Claudel*, n° 6, Paris, Gallimard, 1966.

GADOFFRE, Gilbert,

- « *Claudél et le paysage chinois* », Paris, *Études de Langue et de Littérature française*, n° 20, mars, 1972, p. 70-82.

- « *Claudél et les philosophes taoïstes* », Paris, *Perspectives européennes des sciences humaines*, n°7, juillet 1970, p. 51-60.

- « *Claudél et l'Univers chinois* », CPC, VIII, Paris, Éditions Gallimard, 1968.

- « *Le Repos du septième jour et la cloche qui dit non* », Brangues, *Bulletin de la Société de Paul Claudel(BSPC)*, n° spécial, oct, 1965.

GUYARD, Marius-François, « *La foi de Paul Claudel est-elle anachronique ?* », Lyon, *Bulletin des Facultés catholiques de Lyon*, avril, 1982, p. 57-61.

GUYON, Edouard-Félix, *Paul Claudel et la découverte de la Chine, Revue d'histoire diplomatique*, Paris, Éditions A. Pedone, juillet décembre 1974.

HELLERSTEIN, Nina, « *The Oriental legends and their role in Claudel's Connaissance de l'Est* », Irving(Texas), University of Dallas, *Claudél Studies*, I, n°2, 1973, p. 36-46.

HUE, Bernard,

- « *Claudél et le folklore chinoises* », Madagascar, *Annales de l'Université de Madagascar, série Lettres et Sciences humaines*, n°12, 1971, p. 165-176.

- *Littérature et arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel*, Paris, Klincksieck, 1978.

MADAULE, Jacques,

- « *Claudél et la Chine* », Paris-Pékin, *Cahiers franco-chinois*, mars, 1960.

- « *Paul Claudel et l'Extrême-Orient* », Bruxelles-Paris, *La Vie intellectuelle*, le 10 novembre 1929.

MALICET, Michel, « *Le Repos du septième jour ou la sublimation d'un rêve de désir* », Paris, *Revue des lettres modernes*, 1973, p. 89-129.

MORISOT, Jean-Claude, « *De Tête d'Or au Repos du septième jour : Dieu et la peur de Dieu* » dans *Paul Claudel 5*, Paris, *Revue des lettres modernes*, 1968, p. 7-24.

PETIT, Jacques,

- « *Claudél, lecteur de la Bible* » dans Archives Paul Claude, n°13, Paris, *Lettres modernes*, 1981.

- « *L'Approbation sacrée, Claudél et la Bible* », n° 94, Paris, Albin Michel, 1993.

POSTEL, Philippe, « Stèles mystérieuses, éventails mystiques », Brangues, *Bulletin de la Société Paul Claudél*, n° 171, 3e trimestre, octobre 2003, p. 13-44.

POULET, Georges, « *Claudél : œuf, semence, zéro* », Paris, NRF., n° Spécial *Hommages*, septembre 1955.

REBOUL, Yves, « *Dante et Claudél : Les Damnés du Repos du septième jour* », Paris, *Revue de littérature comparée*, 44^e année, n°1, janv-mars 1970, p. 73-81.

SAULNIER, Zoël/ROBERTO, Eugène, « *Le Repos du septième jour – Sources et orientations* », Ottawa, *Cahier canadien Claudél* 7, 1973.

2. Bibliographie secondaire

>Critiques généraux et Œuvres littéraires

DARCOS, Xavier, *Histoire de la littérature française*, coll. « Éducation », Paris, Hachette, 1992.

LANSON, Gustave, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1906.

MALLARME, Stéphane, « Brise marine », *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1983.

POULET, Georges, « Les métamorphoses du cercle » dans *Les critiques de notre temps et Claudél*, Paris, Garnier, 1970.

RENARD, Jules, *Journal*, Paris, Éditions Gallimard, 1935.

>Critiques sur la religion chrétienne

BESSEDE, Robert, *La Crise de la conscience catholique dans la littérature française et la pensée française à la fin du XIX^{ème} siècle*, Paris, Klincksieck, 1975.

CHOLVY, Gérard, *Être chrétien au XIX^{ème} siècle, 1790-1914*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

GAQUERE, François, *Le Théâtre devant la conscience chrétienne*, Paris, Beauchesne, 1965.

GUGELOT, Frédéric, *La Conversion des intellectuels au catholicisme en France (1885-1935)*, Paris, CNRS, 1998.

LEBRUN, François (dir.), *Histoire des catholiques en France*, Toulouse, Privat, 1980.

LEEDS, Josia Woodward, *Le Théâtre : essai sur l'incompatibilité de la fréquentation du théâtre avec la profession du christianisme*, Nîmes, F. Chastomier, 1888.

PHILLIPS, Henry, *Le Théâtre catholique en France au XX^{ème} siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007.

>Critiques sur la Chine, le Japon et les sagesses orientales

BRUNEL, Pierre, « Trois dialogues japonais de Claudel », Brangues, *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 45, 1^{er} trimestre, 1972, p.29-31.

CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

DANIEL, Yva, *Paul Claudel et l'Empire du Milieu*, Paris, Les Indes Savantes, 2003.

DETRIE, Muriel, *Littérature et Extrême-Orient*, Paris, Honoré Champion, 1999.

ETIEMBLE, René, *Connaissons-nous la Chine ?*, coll. « Idées », Paris, Éditions Gallimard, 1964.

GADOFFRE, Gilbert,

- *Claudé et l'Univers chinois*, dans Cahiers Paul Claudel VIII, Paris, ÉditionsGallimard, 1968.

- « Claudel et les philosophes taoïstes », Paris, *Revue générale : perspectives européennes des sciences humaines*, n°7, juillet 1970, p. 51-60.

- « Claudel et le paysage chinois », Tokyo, *Études de langue et littérature française*, n°20, Hakusuisha, 1972, p. 70-82.

GERNET, Jacques, *Chine et Christianisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1982.

GRANET, Marcel,

- *La Civilisation chinoise, la vie publique et la vie privée*, Paris, La Renaissance du Livre, 1929.
- *La Pensée chinoise*, Paris, La Renaissance du Livre, 1964.
- *La Religion des chinois*, Paris, Gauthier-Villars, 1922.
- HOURIEZ, Jacques, « Paul Claudel, de l'expérience chinoise à l'expérience européenne », in *Claudel et l'Europe*, actes du colloque de la Sorbonne, Paris, l'Âge d'Homme, 1997, p. 138-149.
- HUC, Régis-Evariste, *Souvenir d'un voyage dans la Chine*, Saverne, Club des Librairies de France, réed., 1960.
- HUE, Bernard, *Littératures et arts de l'Orient dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Klincksieck, 1978.
- JULIEN, Stanislas, traducteur de *Tao-te-King (Le Livre de la Voie et de la Vertu) en français*, coll. « Librio Spiritualité », Paris, Éditions J'ai lu, 2005.
- LECLERCQ, Odile, *Présence de la Chine du Tao dans l'œuvre de Paul Claudel*, Brangues, *Bulletin de la Société de Paul Claudel(BSPC)* n°75, 3° trim, 1979.
- MILLET-Gérard, Dominique, « Paul Claudel et le Japon. Influence spirituelle et esthétique », *Études françaises*, n°11, Tokyo, université Aoyama Gakuin, 2002, p. 87-104.
- PASTOR, Jean-Claude, traducteur de *Zhuangzi : Les chapitres intérieurs*, Paris, Éditions du cerf, 1990.
- PINGUET, Maurice, « Paul Claudel, exégète du Japon », Paris, *Études de langues et littératures françaises*, n°14, mars 1969, p. 1-19.
- PREMARE, Père Joseph-Henri de, *Vestiges des principaux dogmes chrétiens tirés des anciens livres chinois, avec reproduction des textes chinois*, Paris, *Bureau des Annales de philosophie chrétienne*, 1878.
- PRONOVOST, Annie, « Claudel et le Japon : une autre écriture », Irving(Texas), University of Dallas, *Claudel Studies*, vol. XXVII, 2000, n° 1 et 2, p. 5-25.
- RAHULA, Walpola, *L'Enseignement du Bouddha d'après les textes les plus anciens*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.
- RECLUS, Élysée et Onésyme, *L'Europe du Milieu*, Paris, Hachette, 1912.
- ROBINET, Isabelle, *Comprendre le Tao*, Paris, Albain Michel, 2002.

WATANABE, Moriaki, « Claudel et le Japon : un aller simple pour le dehors » dans *La Tentation de la France, la tentation du Japon. Regards croisés*, sous la direction de Michaël Ferrier, Arles, Philippe Picquier, 2003, p. 87-92.

WESTERHOFF, D. Kunz, *Exotes et contre-exotes*, Lausanne, le résumé du cours à l'Université de Lausanne, le 4 mai 2007.

WIEGER, Léon : *Les Pères du système taoïste*, Hejian, Éditions Ho-kien-fou, 1913.

>Critiques sur le Soulier de satin

ANTOINE, Géraud, *Paul Claudel ou l'enfer du génie, Biographies sans masque*, Paris, Robert Laffont, 1988.

AUTRAND, Michel,

- *Le dramaturge et ses personnages dans Le Soulier de satin* de Paul Claudel, Paris, *Archives des lettres modernes* 229, série Paul Claudel, n° 15, 1987.

- *Le Soulier de satin, Etude dramaturgique*, coll. « Unichamp », Paris, Honoré Champion 18, 1986.

BRUNEL, Pierre, *Le Soulier de satin devant la critique – dilemme et controverses*, Paris, Minard, 1964.

ESPIAU de LA MAESTRE, André, *Le rêve dans la pensée et l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, *Archives des lettres modernes*, n°148, 1973.

HOURIEZ, Jacques, *La Bible et le sacré dans Le Soulier de satin* de Paul Claudel, Paris, *Archives des lettres modernes* 22, 1987.

LESCOURRET, Marie-Anne, *Claudé*, coll. « Grandes Biographies », Paris, Flammarion, 2003.

LIOURE, Michel, *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971.

MILLET-GERARD, Dominique, *Forme baroque dans Le Soulier de satin, Etude d'esthétique spirituelle*, n°68, coll. « Unichamp », Paris, Honoré Champion, 1997.

PETIT, Jacques,

- *Pour une explication du Soulier de satin*, Paris, « archives des lettres modernes », série Paul Claudel, n°3, nouvelle édition augmentée, 1972.

- *Claudiel et l'Usurpateur*, coll. « Temps et visages », Paris, Desclée de Brouwer, 1971.

PLOURDE, Michel, *Paul Claudel, Une musique du silence*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1970.

>Articles, études diverses sur *le Soulier de satin*

AUTRAND, Michel,

- *Les énigmes de la Quatrième Journée du Soulier de Satin*, Paris, *Revue d'histoire du théâtre*, 1968, p. 309-324.

- *Claudiel et l'Ange dans Le Soulier de satin*, Irving(Texas), University of Dallas, *Claudiel Studies*, vol. XVII, 1990, n°2, p. 31-37.

BALTHASAR, Hans Urs Von, *Le Soulier de satin*, dans *Le dramatique et le lyrique dans l'écriture poétique et théâtrale des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, Actes du colloque de juin 1998 à l'Université d'Avignon, Besançon, Presses Universitaires de Franc-Comtoises, 2002.

DETHURENS, Pascal, *Le Soulier de satin action JAPONAISE en quatre journées*, Brangues, *Bulletin de la Société Paul Claudel(BSPC)*, n°121, 1991, p. 17-18.

LIOURE, Michel, *Ordre et désordre dans Le Soulier de Satin*, Littérature, n°17, automne 1986, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 153-159.

ETITE Jacques et al., *Structures du Soulier de satin*, Paris, *Revue des lettres modernes*, série P. Cladel 9, n° 310-314, 1972.

>Articles, études diverses sur l'usage du langage ou l'écriture claudélienne

BRETHENOUX, Michel, « L'Espace graphique claudélien », dans *Ecritures claudéliennes*, Actes du colloque de Besançon, 27-28 Mai 1994, Lausanne, L'Age d'Homme, 1997

GUILLEMIN, Henri, *Claudiel et son art d'écrire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955

MADAULE, Jacques, *Claudél et le langage*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968

Bibliographie consacrée à Pierre Loti

1. Bibliographie primaire

>Œuvres de Pierre Loti

Madame Chrysanthème, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

La troisième jeunesse de Madame Prune, coll. « Bleue », Paris, Éditions Gallimard, 1925.

Le roman d'un enfant, Paris, Calmann-Lévy, 1890.

Les derniers jours de Pékin (Journal : extraits du 19 octobre au 3 novembre 1900), coll. « Corps 16 », Paris, Éditions Findakly, 1996.

Japonerie d'automne, in *Pierre Loti, Voyages(1892-1913)*, coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 1991.

>Ouvrages entièrement ou partiellement consacrés à Pierre Loti

ADAM, Juliette, *Lettres de Pierre Loti à Madame Juliette Adame(1880-1992)*, Paris, Plon, 1924.

BARTHES, Roland. « Pierre Loti: Aziyadé », dans *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

BAULT, Marie-Pascale, *Pierre Loti en Chine et au Japon*, catalogue de l'exposition tenue à la maison de Pierre Loti en juin-septembre 1986(contient un texte de Olivier Le Bihan), Rochefort-sur-Mer, Maison de Pierre Loti, 1986.

BRIQUET, P. E., *Pierre Loti et l'Orient*, Paris, Zeluck, 1945.

BRODIN, Pierre, *Loti*, Montréal, L. Parizeau, 1945.

BOISDEFFRE, Pierre de., *Pierre Loti: ses maisons*, St-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1996.

BUISINE, Alain,

- *L'Orient voilé*, Paris, Zulma, 1993.

- *Pierre Loti. L'écrivain et son double*, Paris, Tallandier, 1998.

- *Tombeau de Loti*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988.
- DAUNAIS, Isabelle, *L'art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^{ème} siècle)*, coll. « L'Imaginaire du Texte, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.
- DESPERT, Jehan, *Le douloureux amour de Pierre Loti*, Rochefort, La Malle aux livres, 1995.
- FOUGERE, Eric,
- *Aspects de Loti : l'ultime et le lointain*, coll. « Critiques littéraires », Paris, L'Harmattan, 2006
- *Les îles de Pierre Loti : Rêves et regrets d'ailleurs, ou les commencements derniers*, Paris, *Revue d'histoire littéraire de la France*, P.U.F. Vol. 103 2003/4.
- FUNAOKA, Suetoshi, *Pierre Loti et l'Extrême-Orient, du journal à l'œuvre*, Tokyo, Éditions France-Tosho, 1988
- HEUVEL, Van Den, *Pierre : Parole, mot, silence*, Paris, Corti, 1985.
- HUBLARD, Marie-Jeanne, *L'attitude religieuse de Pierre Loti*, Fribourg, Éditions Saint Paul, 1945.
- LAINOVID? Riste, *les thèmes romantiques dans l'œuvre de Pierre Loti*, thèse de doctorat d'université, Paris, Université de Paris III, 1977.
- LA PRAIRIE, Yves, *Le vrai visage de Loti*, Saint-Malo, L'ancre de marine, 1995.
- LEFEVRE, Raymonde,
- *La vie inquiète de Pierre Loti*, Paris, Société Française d'Éditions littéraires et techniques, 1934.
- *Le mariage de Loti*, Paris, Société Française d'Éditions littéraires et techniques, 1935.
- LETARGAT, François, *A la recherche de Pierre Loti*, Paris, Seghers, 1974.
- LUSSAN, Régine, *Julien Viaud ou Pierre Loti, coureur des mers et coureur de rêve*, Paris, Galerie Régine Lussan, 1994.
- MUKASHI, Mukashi, *Le Japon de Pierre Loti*, Paris, Arthaud, 1984.
- QUELLE-VILLEGGER, Alain, *Pierre Loti l'incompris*, Paris, Presses de la Renaissance, 1986.

ROBERT, Louis de, *De Loti à Proust – souvenirs et confidences*, Paris, Flammarion, 1928.

SAINT-LEGER, Marie-Paule de, *Pierre Loti- L'insaisissable*, Paris, L'Harmattan, 1996.

VERCIER, Bruno, MELOT, Jean-Pierre, et SCAON Gaby. *La maison de Pierre Loti à Rochefort*, Paris, Éditions du Patrimoine, 1999.

VERCIER Bruno, *Les Orient de Pierre Loti par la photographie*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2006

WAKE, Clive, *The Novels of Pierre Loti*, Paris, Mouton, 1974.

ZANONE, Damien, *Loti en son temps*, Colloque de Paimpol, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1994.

>Articles sur Pierre Loti dans thèses, revues et actes de colloque

BACKUS, Susan, « La drôlerie chez Pierre Loti – Ma petite comédie japonaise », Rochefort, *Revue Pierre Loti*, n° 25, avril-Juin, 1986, p. 29-40.

FUNAOKA, Suetoshi, « Les itinéraires de Pierre Loti en Extrême-Orient », Rochefort, *Revue Pierre Loti*, n° 18, avril-mai, 1984, p. 31-34.

GAUCHER, Maxime, « Causerie littéraire sur Madame Chrysanthème », Paris, *Le Temps*, 17 décembre, 1887, p. 793-795.

GILLE, Philippe, « Un nouveau livre de Pierre Loti : Madame Chrysanthème », Paris, *Le Figaro*, 10 décembre, 1887.

HEARN, Lafcadio, « Quelques lettres japonaises », Paris, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} août, 1924, p. 643-665.

HEU, Moun-Kang, *L'esprit révoluté chez Pierre Loti*, thèse de doctorat, Dijon, l'Université de Dijon, 1962.

LAGADEC, Françoise, *Le Japon de Pierre Loti et de Hotmas Raudcat*, mémoire de maîtrise, Rennes, Université de Rennes II, 1979.

LAINÉ, Pierre, « Pierre Loti, ou l'obsession de la maison », in *Intérieurs et Extérieurs, Les Carnets de l'exotisme*, n°6, Poitiers, avril-Juin, 1991, Éditions Le Torii.

MARRET, Sophie, *Pierre Loti : écrire le corps*, Paris, Actes de la journée « Écritures », le 20 mars 2007.

MENET, Christine, *Le Japon dans « Madame Chrysanthème », « Japoneries d'automne », « La troisième jeunesse de Madame Prune »*, mémoire de maîtrise, Rennes, Université de Rennes II, 1979.

PICHARD DU PAGE, R, « La Pensée et l'Art de Lotie », Rochefort, *Cahiers Pierre Loti*, n° 26, avril 1959, p. 9-13.

QUELLA-VILLEGGER, Alain, *Exotisme et politique : Istanbul, de Pierre Loti à Claude Farrère*, in *Exotisme par Alain Buisine*, Actes de colloque de Saint-Denis de la Réunion dirigé par Alain Buisine, Norbert Dodille et Claude Duchet (7-11 mars 1988), *Cahier CRLH-CIRAOI*, n° 5, p. 123.

SIARY, Gérard,

- « Images et contre-images de l'Extrême-Orient au Japon et en Occident, *Revue de littérature comparée* », n° 297, Paris, Klincksieck, 2001.

- « La représentation littéraire dans *Madame Chrysanthème* », Rochefort, *Revue Pierre Loti*, n° 34-35 (avril-septembre 1988), p. 15-30

- « Lectures de la trilogie japonaise de Loti », Poitiers, *Les Carnets de l'exotisme*, n°3 (Nouvelle série, 2002), p. 19

- « Loti en son temps », Colloques de Paimpol, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1994.

WIEGEL, Philippe, « Les arts du spectacle dans trois récits de voyage de Pierre Loti : insertion de différents niveaux de fiction dans le texte référentiel », colloque en ligne, Paris, *Acta Fabula*, ouvrages collectifs, 20/01/2000.

URL: <file:///C:/colloque99/colloque99/226.html>

2. Bibliographie secondaire

>Critiques généraux et Œuvres littéraires

ANTOINE, Philippe/GOMEZ-GERAUD, *Roman et récit de voyage*, coll. « Imago Mundi », Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2001.

BARTHES, Roland, *Image et Son* (décembre 1968), entretien avec Guy Gautier et Philippe Pilard, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, t. II.

BAUDELAIRE, Charles, *Les curiosités esthétiques*, Paris, Classique Garnier, 1962.

COLLOT, Michel,

- *L'Horizon fabuleux, t. I, XIX^{ème} siècle*, Paris, Corti, 1988.

- *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

LE HUENEN, Roland, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », Nanterre, *Littérales* 7, 1990, p. 11-27.

LEVESQUE, Claude, *Le Proche et le Lointain*, coll. « Essais », Montréal, VLB, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, Éditions Gallimard, 1964.

PASQUALI, Adrien, *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyages*, Paris, Klincksieck, 1994.

POULET, Georges, *La Pensée indéterminée*, t. II, Paris, PUF, 1987.

RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, coll. « Points », Paris, Éditions du Seuil, 1990.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *Dieu, la chair et les livres – Une approche de la décadence*, coll. « Romantisme et Modernités », Paris, Honoré Champion, 2000.

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres*, coll. « Points Essais », Paris, Éditions du Seuil, 1992.

>Ouvrages sur le Japon

BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1970.

BUISSON, Dominique, *Le corps japonais*, Paris, Hazan, 2001.

CAMROUX, David et DOMENACH, Jean-Luc, *L'Asie retrouvée*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

D'ANGELO, Paola, « Littérature et Extrême-Orient ; Le paysage extrême oriental », Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la

Sorbonne Nouvelle, textes réunis et présentés par Muriel Détrie, Paris, Honoré Champion, 1999.

DELAY, Nelly, *Le Japon éternel*, coll. « Découverte Gallimard Histoire », Paris, Éditions Gallimard, 1988.

ROUDAUT, Jean, *Lieu de composition*, Paris, Éditions Gallimard, 1989.

SAÏD, Edward Wadie, *L'Orientalisme, L'Orient crée par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

>Ouvrages sur l'altérité

BEAULIEU, Lachnitt de, *Image de l'Autre dans l'œuvre de Pierre Loti : de l'altérité à l'extranéité*, thèse pour le doctorat, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

AFFERGAN, Francis, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF, 1987.

DUREY, Guy, « Pierre Loti, une quête trompeuse de l'altérité », Paris, *Équinoxe*, Revue romande de sciences humaines, n°3 : Images de l'Autre, printemps 1990, p. 101-118.

Bibliographie consacrée à Henri Michaux

1. Bibliographie primaire

>Œuvres de Henri Michaux

- Ailleurs*, Paris, Édition Gallimard, 1967.
- Epreuves, exorcisme, 1940-44*, NRF, Paris, Édition Gallimard, 1946.
- Fable des origines*, Paris-Bruxelles, Éditions du disque vert, 1923.
- Idéogrammes en Chine, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Édition Gallimard, 2004.
- La vie dans les plis*, NRF, Paris, Édition Gallimard, nouvelle édition revue et corrigée, 1972.
- Les grandes épreuves de l'esprit*, NRF, Paris, Le Point du Jour, 1966.
- L'espace du dedans*, Paris, Édition Gallimard, nouvelle édition revue et corrigée, 1966.
- Les rêves et la jambe*, Anvers, Éditions Ç a ira, 1923.
- L'infini turbulent*, Paris, Mercure de France, 1957.
- Mouvements*, NRF, Paris, Édition Gallimard, 1951.
- Par des traits, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Édition Gallimard, 2004.
- Par la voie des rythmes*, Montpellier, Fata Morgana, 1974.
- Passages*, NRF, Paris, Le point du Jour, 1950.
- Plume précédé de Lointain intérieure*, NRF, Paris, Édition Gallimard, 1963.
- Qui je fus*, NRF, Paris, Édition Gallimard, 1927.
- Saisir, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Édition Gallimard, 2004.
- Un barbare en Asie*, NRF, Paris, Édition Gallimard, nouvelle édition revue et corrigée, 1933, réédition 1967.

>Ouvrages entièrement ou partiellement consacrés à Henri Michaux

- AJURIQUERRQ, Julian de/JAEGGI, François, *Le Poète Henri Michaux et les drogues hallucinogènes*, Bâle (Suisse), Sandoz S. A., 1963.

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BEGUELIN, Marianne, *Henri Michaux esclave et démiurge*, Paris, L'Age d'Homme, 1974.
- BELLOUR, Raymond, *Henri Michaux ou une mesure de l'être*, Paris, Édition Gallimard, 1965.
- BERTELE, René, *Henri Michaux*, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Paris, Éditions Seghers, 1946.
- BOUNOURE, Gabriel, *Le Darçana d'Henri Michaux*, Montpellier, Fata Morgana, 1985.
- BUTOR, Michel, *Improvisation sur Henri Michaux*, Montpellier, Fata Morgana, 1985.
- BRUN, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris, Éditions Synthélabo, 1999.
- DADOUN, Roger, *Ruptures sur Henri Michaux*, Paris, Éditions Trace/Payot, 1976.
- HALPERN, Anne-Élisabeth, *Henri Michaux : le laboratoire du poète*, Paris, Éditions Séli Arslan, 1998.
- JOUFFROY, Alain, *Avec Henri Michaux*, coll. « Alphée », Paris, Éditions du Rocher, 1992.
- KÜ RTÖ S, Karl, *Henri Michaux et le visuel : ekphrasis, mimésis, énergie*, Berne, Éditions Peter Lang SA, 2009.
- LORAS, Olivier, *Rencontre avec Henri Michaux au plus profond des gouffres*, coll. « Connaissance de l'être », Chassieu(Isère), J. et S. Bleyon, 1967.
- MARTIN, Jean-Pierre, *Henri Michaux. Ecritures de soi. Expatriations*, Paris, José Corti, 1994.
- OUVRY-VIAL, Brigitte, *Henri Michaux. Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1989.
- PACQUEMENT, Alfred, *Henri Michaux : peintures*, Paris, Édition Gallimard, 1993.
- ROGER, Jérôme, *Henri Michaux : poésie pour savoir*, Lyon, PUL, 1999.

>Articles sur Henri Michaux dans thèses, revues et actes de colloque

ANDRE-ACQUIERT, Geneviève, « L'appel de l'Orient dans l'œuvre d'Henri Michaux », Paris, *Littératures*, 1987, p. 95-102.

BEGUIN, Albert, « H.M. poète de la cruauté », Lausanne, *Gazette de Lausanne*, octobre 1949, p. 30-31.

BERTELE, René, « Notes pour un itinéraire de l'œuvre plastique d'Henri Michaux », *Cahiers de L'Herne*, Paris, Éditions de L'Herne., 1966, réédité en 1983.

BLANCHOT, Maurice,

- « Du merveilleux sur Henri Michaux et sur Artaud », Paris, *L'Arche*, mai 1947, p.120-133.

- « L'Infini et l'infini » sur Henri Michaux et Borges, Paris, *Nouvelle Revue Française*, janvier 1958, p. 98-110

BONNEFOY, Yves, « Henri Michaux », in *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990.

BOSQUET, Alain, « Henri Michaux, l'homme-fiction », Paris, *Le Point*, 8 août 1973.

BRAULT, Jacques, « Le genre Michaux », Montréal, *Revue Liberté*, n°6, novembre-décembre, 1969.

BRECHON, Robert, « Vers la sérénité », Paris, *Europe*, juin 1987, p. 26-31.

COHEN, Nadja, Henri Michaux ou « le dégagement rêvé » dans la version écrite d'une contribution au colloque de doctorants Grenoblois, *Les frontières en question*, qui s'est tenu à la MSH-Alpes le 1er et 2 juin 2006. (Ces actes du colloque sont parus en 207 aux Presses Universitaires de Grenoble.), p.1.

URL: http://www.nadjacohen.com/IMG/pdf/Article_sur_Michaux.pdf

COLLOT, Michel, « Poétique de la misère », p. 45-56, in *Passages et langages d'Henri Michaux*, collectif, textes réunis et présentés par J.-C. Mathieu et M. Colot, Paris, José Corti, 1987.

ELFAKIR, Véronique, « Une poésie d'indicible : l'idéogramme chez V. Segalen et Michaux », Nice, article de Loxias (Revue de littérature en ligne de l'Université de Nice), 14, mise en ligne le 08 août 2006, p. 7.

URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1192>

GAETAN, Picon, « Métamorphose de la littérature », Paris, *La Table Ronde*, 9 mai 1949, p. 745-775.

GUISTON, Jean-Pierre, « Les Métamorphose du piège », Paris, *Europe*, juin 1987, p. 53-59.

HELLENS, Franz, « Les débuts d'Henri Michaux », dans *Style et caractère, essai critique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1956.

LE BOUTEILLER, Anne, « La quête d'Henri Michaux », Thèse d'État, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1988.

LEUWERS, Daniel, « Les transgressions d'Henri Michaux », Paris, *Nouvelle Revue française*, 1982, p. 74-81.

MATHIEU, Jean-Claude/COLLOT, Michel, in *Passages et langages d'Henri Michaux*, Actes de la troisième « Rencontre sur la poésie moderne », Paris, José Corti, 1987, p. 93-105.

MAULPOIX, Jean-Michel, « Henri Michaux et le livre des rythmes », Nanterre, *Littérales*, 1988, p. 101-106.

MESCHONNIC, Huybrecht, « Le rythme et le poème chez Henri Michaux », dans *Passages et langages d'Henri Michaux*, collectif, textes réunis et présentés par J.-C. Mathieu et M. Collot, Paris, José Corti, 1987.

MOUCHARD, Claude, « La pensée expérimentale de Michaux », in *Ruptures sur Henri Michaux*, écrit collectif (présentation de Roger Dadoun), Paris, Payot 1976.

MOURIER, Maurice, « Michaux dans l'œil du cyclone », Paris, *Europe*, juin 1987, p. 53-59.

POULET, Georges, *Entre moi et moi, Essais critiques sur la conscience de soi*, p. 225-253, Paris, Jose Corti, 1977.

ROUBAUD, Colette, « Michaux mystique », Paris, *La Revue des Lettres Modernes*, 1985, p. 181-200.

THIBAUT, Bruno, « Voyage contre : la question de l'exotisme dans les journaux de voyage d'Henri Michaux », Carbondale, *The French Review*, American Association of Teachers of French, Février 1990, vol. 63, p. 475-485.

TRAN VAN KHAI, Michelle, « Mouvements, passages, transgressions : de l'onomatopée à la mythologie », Paris, *Cahiers de l'Herne, Henri Michaux*, 1966.

TROTET, François, « Lecture taoïste d'Henri Michaux », Paris, *Europe*, juin 1987, p. 122-123.

VENAULT, Philippe « Pour en finir avec les voyages de Michaux », Paris, *Magazine littéraire*, n° 85, février 1974.

VANDREPOTE, Pierre, « La désécriture Michaux », Paris, *Les temps modernes*, 1987, p. 159-165.

2. Bibliographie secondaire

>Critiques généraux et Œuvres littéraires

BATAILLE, Georges, « Le bonheur, l'érotisme et la littérature », *Œuvres Complètes*, t. XI, 947, Paris, Éditions Gallimard, 1988.

CENDRAS, Blaise, *Bourlinguer*, Paris, Denoël, 1948.

COLLOT, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient (Der Witz une seine Beziehung zum Unbewussten)*, trad. Fr. M. Bonaparte et M. Nathan, Paris, Éditions Gallimard, 1930, 1953(rééd.).

JUNG, Carl Gustave, *Psychologie et Orientalisme*, traduit de l'allemand par Paul Kessler, Josette Rigal et Rainer Rochlitz, Paris, Albin Michel, 1985.

LAUTREAMONT, Le comte de, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Garnier/Flammarion, 1969.

LEVINAS, Emmanuel, *Le Temps et l'Autre*, Montpellier, Fata Morgana, 1979. LEWIN, Louis, *Phantastica*, Paris, Payot, 1970.

PAZ, Octavio, *Courant alternatif*, chapitre « Connaissance, drogues, inspiration », Paris, Éditions Gallimard, 1977.

PERSE, Saint-John, « Amers », *Œuvres complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 1982.

>Critiques sur l'idéogramme ou l'Orient

BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1980.

CHENG, François,

- *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

- *Et le souffle devient signe*, Paris, l'Iconoclaste, 2001.

- *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

FENOLLOSA, Ernest/POUND, Ezra, *Le Caractère écrit chinois, matériau poétique*, Paris, L'Herne, 1972.

MACÉ, Gérard, *Un détour par l'Orient*, Paris, Éditions Gallimard, 2001.

>Critiques sur la spiritualité

ANDRE-ACQUIER, Geneviève, « L'appel de l'Orient dans l'œuvre d'Henri Michaux », Paris, *Littératures*, 1987, p. 95-102.

BONNEFOY, Yves, « Michaux ou le démon de la connaissance », Paris, *Lettres Nouvelles*, n°19, novembre 1961, p. 116-123.

CAPRA, Fitjof, *Le Tao de la physique*, Paris, Éditions Tchou, 1979.

CIORAN, Emil Michel, « La passion de l'exhaustif », Paris, *La Quinzaine littéraire*, 16 janvier 1973, n°156.

CRICKILLON, Jacques, « Henri Michaux : de la malédiction au salut », Bruxelles, *Revue générale belge*, n°10, octobre 1983, p. 21-32.

KLIMOV, Alexis, *De l'abîme, création et contemplation*, coll. « Cahiers de l'université Saint Jean de Jérusalem », Paris, Berg international, 1985.

MARTIN, Jean-Pierre, « Le ravissement de l'écrivain », Paris, *Revue Critique*, 1992, p. 269-291.

MASUI, Jacques, « Henri Michaux et ses paroles de vie », Paris, *Le Monde*, n°8255, 30 juillet 1971, p. 7-8.

MAULPOIX, Jean-Michel,

- « Les chemins d'Henri Michaux », Paris, *Critique*, n°432, tome XXXIX, mai 1983, p. 241-248.

- « L'espace du dedans », Paris, *Magazine littéraire*, n°220, juin 1985.

ROUBAUD, Colette, « Michaux mystique » dans *Le Siècle Eclaté* n°3, Paris, Revue des lettres modernes, 1985, p. 181-200

ROUDAUT, Jean, « Les zones de l'être », Paris, *Magazine littéraire*, n°220, juin 1985, p. 28-30.

ROUZEL, Joseph, « Féminin et mysticisme : mort ou vif », Montpellier, *Psychaosc*, Institut Européen Psychanalyse et Travail social, compte rendu du séminaire du 4 mai 2010, p. 2.

URL : <http://www.psychasoc.com/Textes/Feminin-et-mysticisme-mort-ou-vif>

> Ouvrages consacrés à l'art de Michaux peintre

BESSIÈRE, Jean, *Peinture et écriture : les droits du visible*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, p. 49-72.

BONNEFOI, Geneviève, *Henri Michaux peinture*, Ginals, Éditions Abbaye de Beaulieu, 1976.

BUTOR, Michel, « Écriture et peinture chez Henri Michaux », Paris, *Nouvelle revue française*, n° 382, 1984, p. 48-63.

DUPIN, Jacques,

- *L'espace autrement dit*, Paris, Éditions Galilée, 1982, p. 271-279

- *Cahiers d'art contemporain*, coll. « Repères », Paris, Catalogue Galerie Long, 1990.

HÁ N, Françoise, « Devant l'idéogramme (Mallarmé, Segalen, Claudel Michaux) » dans *Corps écrit*, n° 25, « Vue de Chine », Paris, PUF, avril 1988.

LEMAIRE, Gérard-Georges, *Pictura loquens*, Nice, Éditions Christian Bourgeois, 1982.

LOREAU, Max, *La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps*, NRF, Paris, Éditions Gallimard, 1980.

PACQUEMENT, Alfred, *Henri Michaux : peinture*, Paris, Éditions Gallimard, 1993.

REY, Jean-Dominique, *Henri Michaux*, coll. « rencontre », Creil, Édition B. Dumerchez, 1994.

ROWELL, Margit, *La peinture, le geste, l'action*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 105-120.

WEIDLE, Wladimir, « La poésie dessinée », Paris, *La table ronde*, n°15, avril 1959, p. 686-690

Bibliographie consacrée à Alexandra DAVID-NÉEL

1. Bibliographie primaire

>Œuvres d'Alexandra David-Néel

À l'Ouest Barbare de la Vaste Chine, trad., rééd. Paris, Plon, 1947.

Au Pays des Brigands Gentilshommes, Grand Tibet, rééd. Paris, Plon, 1933.

Féministe et libertaire, Écrits de jeunesse, Paris, Éditions Les Nuits rouges, 2003.

Initiations Lamaïques - Des théories, des pratiques, des hommes, rééd. Paris, Adyar, 1930.

Immortalité et Réincarnation - Doctrines et pratiques, Chine, Tibet, Inde, rééd. Paris, Éditions du Rocher, 1961.

La vie Surhumaine de Guésar de Ling le Héros Thibétain, rééd. sous le titre « La Vie Surhumaine de Guésar de Ling », Paris, Éditions Du Rocher, 1978.

Le Lama aux Cinq Sagesses, par Lama Yongden et Alexandra David-Néel, trad., rééd. Paris, Plon, 1935.

Le Modernisme Bouddhiste et le Bouddhisme du Bouddha, Paris, Maison Félix Alcan & Guillaumin Réunies, 1911 ; rééd. sous le titre : « Le Bouddhisme du Bouddha », Paris, Éditions du Rocher, 1977.

Le Philosophe Meh-ti (ou Mo-tse) et l'Idée de Solidarité, Londres, Luzac et Cie, 1907 ; rééd. dans « En Chine », Paris, Plon, 1970.

Les Enseignements secrets des Bouddhistes Tibétains - La vue pénétrante, trad., rééd. revue et augmentée, Paris, Adyar, 1951.

Les Théories Individualistes dans la Philosophie Chinoise-Yang Tchou, Paris, Giard et Brière, 1909 ; rééd. dans « En Chine », Paris, Plon, 1970.

Le Vieux Tibet face à la Chine nouvelle, trad., rééd. Paris, Plon, 1953.

L'Inde, Hier, Aujourd'hui, Demain, rééd. augmentée sous le titre « L'Inde où j'ai vécu », trad., rééd. Paris, Plon, 1969.

Magie d'Amour et Magie Noire, Scènes du Tibet inconnu, trad., rééd. Paris, Plon, 1938.

Mystiques et Magiciens du Thibet, préface de Arsène d'Arsonval, membre de l'Académie des sciences, rééd. Paris, Plon, 1929.

Pour la Vie, Bruxelles, Bibliothèque des Temps Nouveaux, 1898 ; rééd. dans « En Chine », Paris, Plon, 1970.

Voyage d'une Parisienne à Lhassa - à pied et en mendiant de la Chine à l'Inde à travers le Thibet, rééd. Paris, Plon, 1927.

>Articles d'Alexandra David-Néel

« Allocution sur la morale laïque », *Congrès de la Libre Pensée*, prononcé par Alexandra Myrial, Paris, 1905.

« Auprès du Dalaï-Lama », *Mercure de France*, I-X, signé Alexandra David, Paris, 1912.

« En Elcaireur à Travers le Thibet », *Conférence, La Géographie*, Mai-juin 1926, Paris.

« Femmes du Thibet », *La Revue Belge*, revue de quinzaine, 10^{ème} année, t. II, n°4, Bruxelles, 1933.

« La Question du Thibet », *Mercure de France*, I-VI, signé Alexandra David, Paris, 1912.

« La Question religieuse au Japon », *Le Courrier Européen*, 10 Février, signé Alexandra Myrial, Paris, 1905.

« Le Bouc Emissaire des Thibétains », *Mercure de France*, Paris, Décembre, 1924.

« L'Entraînement psychique chez les Thibétains », *Conférence, Institut Général Psychologique*, Bulletin n°4-6, 27^{ème} année, Paris, 1927.

« Le Pouvoir religieux au Thibet, ses origines », *Mercure de France*, XII, signé Alexandra Myrial, Paris, 1904.

« Notes sur la philosophie japonaise », *La Société Nouvelle*, signé Alexandra Myrial, Paris, 1908.

« Quelques aspects particuliers du Bouddhisme tibétain », *Les Carnets d'Hermès*, n°2, Paris, Éditions La Colombe, 1947.

« Réflexions sur la Discipline spirituelle bouddhique », Notes recueillies par Alexandra David-Néel, *France-Asie*, Revue mensuelle de culture et de synthèse franco-asiatique, Saigon, Février-Mars, 1957.

« Sur la Route de Lhassa », *La Revue Théosophiques*, Avril, n°2, 38^{ème} année, Paris, 1927.

>Ouvrages posthumes d'Alexandra David-Néel

En Chine, rééd. des deux ouvrages « La Philosophe Meh-Ti », et « Les Théories individualistes dans la philosophie chinoise – Yang Tchou », Paris, Plon, 1970.

Grand Tibet et Vaste Chine, compilation de 5 ouvrages, à savoir : *Au Pays des Brigands Gentilshommes ; Voyage d'une Parisienne à Lhassa ; Sous des Nées d'Orage ; A l'Ouest Barbare de la Vaste Chine ; Le Vieux Tibet face à la Chine Nouvelle*, Paris, Plon, 1990.

Journal de voyage I, Lettres à son mari (11 août 1904 – 27 décembre 1917), Paris, Plon, 1975.

Journal de voyage II, Lettres à son mari (14 janvier 1918 – 3 décembre 1940), Paris, Plon, 1976.

La Lampe de Sagesse, Paris, Éditions du Rocher, 1986.

Le Sortilège du Mystère, Faits étranges et gens bizarres rencontrés au long de mes routes d'Orient et d'Occident, Paris, Plon, 1972.

Vivre au Tibet, Cuisine, traditions et images, Mane, Éditions Robert Morel, Mane 1975 ; rééd. sous le titre « Gargantua au Pays des Neiges », Saint-Michel-en-l'Herm, Éditions. Dharma, 1993.

Voyages et Aventures de l'Esprit, rééd. Paris, Albin Michel 1994.

>Ouvrages entièrement ou partiellement consacrés à Alexandra David-Néel

BISHOP, Donald Harvey, *Mysticism and the Mystical Experience*, East & West, Cranbury, New Jersey, Associated University Press, 1995.

BROSSE, Jacques, *Aleandra David-Néel, aventure et spiritualité*, Paris, Albin Michel, 1991.

- CHALON, Jean, *Le lumineux destin d'Alexandra David*, Paris, Perrin, 1985.
- DESIRE-MARCHAND, *Alexandra David-Néel: Vie et Voyage – Itinéraires géographiques et spirituels*, coll. « Classiques », Paris, Arthaud, 1996.
- JAMES, Geneviève (dir.), *De l'écriture mystique au féminin*, coll. « Religion, cultures et sociétés », Sainte-Nicolas (Québec) : Sainte-Foy-Paris, Les presses de l'Université Laval, 2005.
- RICE, Earle, *Alexandra David-Néel: Explorer at the Roof of the World*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2004.

>Articles sur Alexandra David-Néel dans thèses, revues et actes de colloque

- JAMES, Geneviève, « Alexandra David-Néel, l'orientaliste méconnue », *Women in French Studies*, revue mensuelle publiée par Women in French (WIF), une organisation allée à la Modern Languages Association, Ursinus College, Philadelphia, vol. 9, 2001, p. 106-121.
- COMMISSION JOURNAL, « Alexandra David-Néel, exploratrice féministe, anarchiste », publié le 6 septembre 2009 par Alternative libertaire, le revue mensuel en ligne.
- URL : <http://www.alternativelibertaire.org/spip.php?article3114>

2. Bibliographie secondaire

>Critiques généraux et Œuvres littéraires

- GRASSI, Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, coll. « Lire », Paris, Dunod, 1998.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, *L'épistolaire*, coll. « Contours littéraires », Paris, Hachette, 1995.
- ARON, Paul/SAINT-JACQUES, Denis/VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002
- RECLU, Elisée, *L'Homme et la terre, monument impérissable de la pensée humaine*, Paris, François Maspero, 1982.

SCHZEIGER, Amélie, « La lettre d'Orient. L'espace épistolaire : Flaubert et la position de l'artiste », Lille, *Revue des sciences humaines*, 1984, n°194.

>Critiques sur le Bouddhisme et l'Orientalisme

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

BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1980.

DANINO, Michel, « L'Inde dans la littérature française », *La Revue de l'Inde*, n°5, Paris, 2006.

URL : <http://www.jaia-bharati.org/culture/inde-litteratur-fr-mi.htm>

KELLER, Carl-A., *Approche de la mystique dans les religions occidentales et orientales*, Paris, Albin Michel, 1996.

>Ouvrages consacrés à l'Extrême-Orient et à la mystique orientale

AMMOUR-MAYEUR, Olivier, *Écriture nomades : écrivains français et Extrême-Orient*, coll. « Écritures », Dijon, EUD, 2011.

CERTEAU, Michel de, *Le lieu de l'autre : Histoire religieuse et mystique*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

COULON, Alain Robert, *Le Sherpa et l'homme blanc : Un Occidental devant l'Extrême-Orient*, Paris, Éditions Gallimard 2009.

DETRIE, Muriel (dir.), *Littérature et Extrême-Orient : Le paysage extrême-oriental, le taoïsme dans la littérature européenne*, Paris, Champion, 1999.

FERDINAND, Ossendowski, *L'homme et le mystère en Asie*, traduit de l'anglais par Robert Renard, Paris, Plon, 1925.

GIRAUD, Daniel, *Récits de sagesse d'Extrême-Orient : Récits d Tao, du Tch'an et du Zen*, Paris, Éditions Accarias-L'Originel, 2007.

- GOOSAERT, Vincent et collectif, *Extrême-Orient Extrême-Occident, n°24 : L'anticléricalisme en Chine*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.
- JOYAU, François, *La nouvelle question d'Extrême-Orient*, Paris, Payot, 1988.
- MARIN, Christine/BEILLEVAIRE, Patrick/JACQUES, Roland/TRUSCHEL, Bernadette, *Les écriture de la mission en Extrême-Orient*, coll. « Anthologies missionnaires », Turnhout (Belgique), Brepols, 2008.
- MARTENS, Elisabeth/DESIMPELAERE, Jean-Paul, *Tibet : au-delà de l'illusion*, Bruxelles, Éditions Aden, 2009.
- MAURICE, Percheron, *Magie, rites et mystères d'Asie*, Paris, Del Duca, 1962.
- MELANSON, Steven/CAZENAVE, Michel, *Jung et la mystique*, Vannes, Éditions Sully, 2009.
- OTTO, Rudolf, *Mystique d'Orient et mystique d'Occident*, Paris, Payot, 1996.
- PETRUCCI, Raphaël/CHENG François, *La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Paris, You-Feng, 1998.
- STEINER, Rudolf, *Mystique et esprit moderne*, Paris, Fischbarrer, 1967.
- RICARD, Matthieu/RINPOCHE, Dilgo Khyentsé et Comité de traduction Padmakara, *L'esprit du Tibet*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- RICARD, Matthieu, *Himalaya : les chemins du bouddhisme*, Paris, Éditions de la Martinière, 2009.
- SIMON-OIKAWA, Marianne/BRISSET, Claire-Akiko/CHRISTIN, Anne-Marie/GRIOLET, Pascal, *L'Écriture réinventée : Formes visuelles de l'écrit en Occident et en Extrême-Orient*, Paris, Les Indes Savantes, 2008.
- SOLANGE, Lemaitre, *Le mystère de la mort dans les religions d'Asie*, Paris, Maisonneuve, 1963.

Bibliographie consacrée à l'Introduction et à la Conclusion

1. Bibliographie primaire

>Critiques généraux et Œuvres littéraires

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, coll. « Quadrige », Paris, PUF, , 1994.

BEUGNOT, Bernard, « Quelques figures de l'espace intérieur », Paris, *Revue Études littéraires*, vol.34, n° 1-2, 2002, p.29-38.

URL: <http://id.erudit.org/iderudit/007552ar>

BONOLI, Lorenzo, « Altérité & familiarité dans les récits de la découverte du Tibet », Paris, *Acta Fabula*, ouvrages collectifs, Notes de lecture, le 2 mai 2011.

URL: <http://www.fabula.org/revue/document6319.php>

DETRIE, Muriel, *France-Asie, un siècle d'échanges littéraires*, Paris, You Feng, 2001.

D'HURIEL, Tristan (dir.), *La Chine vue par les écrivains français*, Paris, Bartillat, 2004.

KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Japon Rêvé*, Paris, Hermann, 2001.

GODFROY, Alice, « Qu'est-ce qu'un espace littéraire? » sous la direction de Xavier Garnier et Pierre Zoberman, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

MARIN, Louis, *Utopiques : jeux d'espace*, coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuits, 1973.

MORZEWSKI, Christian/LINSEN, Qian, *Les écrivains français du XX^{ème} siècle et la Chine*, coll. « Lettres et civilisations étrangères », Arras, Artois Presses Université, 2001.

MOURA, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, coll. « Littératures européennes », Paris, PUF, , 1998.

THEVOZ, Samuel, *Un horizon infini. Explorateurs et voyageurs français au Tibet (1846-1912)*, coll. « Imago Mundi », Paris, PUPS, 2010.

VAN GOGH, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, Paris, Grasset, 1937.

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, coll. « Paradoxe », Paris, Éditions de Minuit, 2007.

>Ouvrages consacrés à la littérature de voyage

APOSTOLOU, Irini, *L'Orientalisme des voyageurs français au XVIIIème siècle – Une iconographie de l'Orient méditerranéen*, coll. « Imago Mundi », Murreau, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009.

BRUGIERE, Bernard, *Les figures du corps*, Paris, Presses Universitaires de Paris III, 1991.

JOUVE, Michel (dir.), *Le corps dans tous ses états*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.

MESNARD Jean, *Les récits de voyage*, Paris, Nizet, 1986.

MOUREAU, François, *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986.

PASQUALI, Adrien, *Le tour des horizons. Critiques et récits de voyages*, Paris, Klincksieck, 1994.

RAJOTTE, Pierre (dir.), *Le récit de voyage. Aux frontières du littéraire*, Montréal, Triptyque, 1997.

Le « corps » dans l'espace littéraire chez quelques écrivains voyageurs en Extrême-Orient (Tibet, Chine et Japon)

Résumé

Le but de cette thèse est de mettre en lumière la relation complexe entre le « corps » du voyageur et celui de l'écrivain, mais aussi le « corpus » de l'oeuvre littéraire, dans la mesure où nous avons affaire à quelques écrivains voyageurs en Extrême-Orient des XIX-XXème siècles. Il s'agit des oeuvres de Segalen, Claudel, Loti, Michaux et David-Néel. Leur réflexion se porte à la fois sur des idéogrammes orientaux et des religions « alternatives » de l'Extrême-Orient (Tibet, Chine et Japon), notamment le taoïsme et le bouddhisme, et parallèlement sur des confrontations de l'altérité du « corps ».

Notre problématique de l'espace littéraire propose trois axes principaux que la thèse divise en trois parties en analysant l'espace textuel, l'espace « transcendant », et ensuite l'espace « intérieur ».

L'intérêt de ce travail sur le « corps » dans le regard exotique se mesure à la faveur de la notion d'espace littéraire qui s'évalue dans un processus particulier propre à chacun de ces auteurs.

Mots-clés: corps, espace littéraire, voyage, Extrême-Orient, altérité, taoïsme, bouddhisme, idéogrammes

The “body” in literary space for some travel writers in the Far East (Tibet, China, Japan)

Summary

The aim of this thesis is to bring light to the complex relationship between the “body” of the traveller and that of the writer, but also the “corpus” of literary work, in so far as we deal with several travel writers in the Far East from the 19th and 20th centuries. It consists of the works of Segalen, Claudel, Loti, Michaux and David-Néel. Their reflections relate at once to oriental ideograms and the “alternative” religions of the Far East (Tibet, China, Japan), notably Taoism and Buddhism, and, in parallel, to confrontations with the otherness of the “body”.

For our problematic of literary space we propose three principal axes, which divide the thesis into three parts, analysing the textual space, the “transcendent” space and then the “interior” space.

The interest of this work on the “body” under the exotic gaze is measured against the notion of literary space, which is evaluated in an individual process specific to each of the authors.

Key words: body, literary space, travel, Far East, otherness, Taoism, Buddhism, ideograms

