



HAL
open science

Kenneth White : et la poétique de l'énergie : épure, écriture, monde

Christophe Roncato

► **To cite this version:**

Christophe Roncato. Kenneth White : et la poétique de l'énergie : épure, écriture, monde. Linguistique. Université de Grenoble, 2011. Français. NNT : 2011GRENL034 . tel-01680097

HAL Id: tel-01680097

<https://theses.hal.science/tel-01680097>

Submitted on 10 Jan 2018

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Études anglophones**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Christophe RONCATO

Thèse dirigée par **Denis BONNECASE**

préparée au sein du **Centre d'études des modes de la représentation anglophone**
dans l'École doctorale **Langues, littératures et sciences humaines**

Kenneth White et la poétique de l'énergie : épure, écriture, monde

Thèse soutenue publiquement le **25 novembre 2011**,
devant le jury composé de :

M. Denis BONNECASE

Professeur, Université Stendhal-Grenoble 3, Directeur de thèse

M. Joanny MOULIN

Professeur, Université de Provence, Aix-Marseille 1, Président

M. Marc POREE

Professeur, Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm, Rapporteur

M. Pierre MORERE

Professeur émérite, Université Stendhal-Grenoble 3, Examinateur



UNIVERSITÉ STENDHAL – GRENOBLE

Christophe Roncato

Kenneth White et la poétique de l'énergie :

épure, écriture, monde.

Thèse de doctorat dirigée par Denis Bonnecase

Jury :

M. Denis Bonnecase, Professeur à l'Université Stendhal, Grenoble, Directeur.

M. Pierre Morère, Professeur Émérite à l'Université Stendhal, Grenoble.

M. Joanny Moulin, Professeur à l'Université de Provence, Aix-Marseille 1.

M. Marc Porée, Professeur à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm.

AVANT-PROPOS

Nous adressons nos remerciements au Professeur Denis Bonnecase avec qui nous avons eu le plaisir et la chance de travailler depuis notre Maîtrise.

Nous remercions également tous ceux qui nous ont encouragé et soutenu au cours de ces cinq années de recherche et d'écriture : parents, amis, collègues de l'Université Stendhal.

Nous tenons, par ailleurs, à remercier Kenneth White, avec qui le dialogue a été des plus enrichissants, et les géopoéticiens (notamment Rachel Bouvet et Pascal Naud) pour leur précieuse aide au cours de ces deux dernières années.

Merci enfin à Jihane pour avoir vécu pleinement cette aventure.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'œuvre de Kenneth White est une œuvre en cours, il est donc impossible de l'embrasser dans sa totalité achevée. Le critique part donc avec un handicap, il lui manque certaines pièces de l'œuvre complète et le recul que pourront avoir les générations à venir sur ce tout qui est, aujourd'hui encore, en mouvement. Mais cet handicap est compensé par la cohésion de cette œuvre qui a été décrite comme l'« une des plus cohérentes de la post-modernité »¹. On rappellera que le concept de post-modernité est issue de la sociologie historique et qu'il désigne, dans le monde occidental, une tentative de surmonter le désenchantement du monde propre au XX^{ème} siècle et de forger les nouveaux piliers d'une culture en devenir. Là où les pré-modernes avaient renoué avec la tradition gréco-latine et les modernes épousé l'idée de Progrès, les post-modernes sont entrés en lutte avec leur héritage et se sont lancés à l'assaut du présent et de l'ici-bas. En matière de littérature, on notera que la post-modernité est marquée par une méfiance à l'égard des mécanismes de totalisation et, contrairement à la modernité, par un questionnement sur la possibilité même du sens. Si l'œuvre whitienne répond en partie au mode opératoire de la post-modernité (elle est en effet régit par une logique déconstructrice), elle se distingue aussi par une clarté et une cohérence globale qui sont le reflet à la fois d'une ouverture sur une certaine forme de totalisation et d'un désir de donner du sens au séjour de l'homme ici-bas. Là où certaines œuvres de la post-modernité sont allées jusqu'au bout de ce que l'auteur nomme l'« autoroute de l'Occident »² en insistant avant tout sur les points négatifs de l'héritage, l'auteur cherche à ouvrir de nouveaux sentiers pour la pensée et l'esthétique, à relancer les énergies tout en étant signifiant, à bousculer l'ordre établi sans sombrer dans le désordre. Il suffit d'ailleurs de

¹ Michèle Duclos le rappelle dans son dernier ouvrage : « On a dit de l'œuvre de White qu'elle présente la première expression cohérente d'une vraie post-modernité. » *Kenneth White : nomade intellectuel, poète du monde*. Grenoble : Ellug, 2006, quatrième de couverture.

² Kenneth White utilise cette expression dans la plupart de ses ouvrages critiques : voir notamment *L'Esprit nomade* et *Le Plateau de l'albatros*.

regarder l'architecture globale de son œuvre pour se rendre compte qu'il y a bien un équilibre entre la structure et les flux et que les énergies ne sont jamais étouffées par un ordre trop strict. Celle-ci, que l'auteur compare volontiers à une flèche, se décline en trois sous-catégories : les essais (valant pour les plumes), les récits de voyage (pour la tige), et les poèmes (pour la pointe). Cette architecture complexe s'accompagne d'un bilinguisme, l'œuvre est écrite en anglais et en français.³ Par-delà l'élaboration de cette œuvre personnelle, l'auteur s'est ouvert sur le collectif. En fondant, en 1989, l'Institut international de géopoétique, Kenneth White a dépassé le stade de l'œuvre personnelle pour être à l'origine d'une œuvre collective. Aussi, d'une organisation tripartite à l'ouverture sur le collectif en passant par le bilinguisme, ce travail est en tension entre l'ouverture et le délimité. Comment donc aborder cette œuvre en évolution ? Comment, jusqu'ici, la critique a-t-elle procédé ?

Un des premiers lecteurs de l'œuvre whitienne ne fut autre que l'illustre André Breton. Au début des années soixante, l'écrivain surréaliste rendit hommage au premier texte en prose du jeune écossais en saluant le « haut accent de nouveauté »⁴ qui en émanait. Mais c'est réellement à partir des années 1970 que l'œuvre whitienne a été l'objet de mémoires, de thèses et d'ouvrages critiques. En dépit d'une thèse soutenue à l'Université de Californie du Sud en 1974 (« Through to the white : initiation and creation in the poetry of Kenneth White »), la critique de la première heure est avant tout francophone. Trois thèses ont été défendues à Paris VII (Université où l'auteur travaillait alors) au tournant des années 1980 : Didier Davoust en 1978 (« De la Beat Generation à Kenneth White, pour l'ouverture du

³ On signalera que tout en étant le travail d'un angliciste cette étude prendra aussi en compte la partie en français de l'œuvre whitienne. On notera par ailleurs que les récits *Les Limbes incandescents* (1976) et *La Carte de Guido, un pèlerinage européen* (2011) n'ont toujours pas été publiés en langue anglaise et que, par conséquent, ces textes seront travaillés à partir de leur version française. Enfin, on soulignera le fait que les recueils bilingues publiés chez Mercure de France n'ont qu'un titre français : *Les Rives du silence* (1997), *Limites et Marges* (2000), *Le Passage extérieur* (2006), *Les Archives du littoral* (2011).

⁴ On retrouve un extrait de la lettre de Breton sur la quatrième de couverture des *Limbes incandescents* : « Jeudi soir, attablé comme de coutume au fond de ce café des Halles à l'enseigne *La Promenade de Vénus*, j'avais, la revue en main, longuement insisté sur le haut accent de nouveauté qui me frappait dans cet *A la lisière du monde* [un des chapitres de l'ouvrage]. Nadeau avait montré grand discernement et même clairvoyance en donnant ce texte en tête de numéro. » *Les Limbes incandescents*. Paris : Denoël, 1976.

champ ») ; Jacqueline Feinte en 1979 (« L'œuvre au blanc – de la cosmicité dans l'œuvre de Kenneth White ») ; Sylvia Metz en 1981 (« Poésie-existence, ou le nomadisme essentiel de Kenneth White »). Depuis cette première période, ce ne sont pas moins de trente mémoires de Maîtrise et D.E.A. ainsi qu'une quinzaine de thèses qui ont été soutenus. On soulignera que quatre d'entre elles⁵ ont donné lieu à des ouvrages qui constituent autant d'introductions à l'œuvre whitienne. À ces études effectuées par des chercheurs en formation, viennent s'ajouter trois ouvrages en langue française (*Autour de Kenneth White* ; *Kenneth White et la géopoétique* ; *Littérature, pensée, géopoétique*)⁶ et deux en langue anglaise (*The Radical Field* ; *Grounding a World*)⁷. Ces mémoires, thèses et autres ouvrages personnels et collectifs abordent l'œuvre sous des angles multiples et en éclairent un certain nombre de facettes. On soulignera, ici, que le monde anglophone souffre d'une certaine carence puisqu'il reste aujourd'hui encore coupé de toute la partie en français de l'œuvre. Parce que White n'a pas souhaité que ses essais soient traduits par une autre main que la sienne, le lecteur non francophone n'a pas accès à la dizaine d'essais qui, telles les penes d'une flèche, dicte la trajectoire que prennent la prose et la poésie. *The Wanderer and his Charts, On the Atlantic Edge*⁸, *The Radical Field* et *Grounding a World* sont les « seuls » appuis pour le dit lecteur. Il est à noter également qu'une critique déconstructrice – francophone et anglophone – a vu le jour ces dernières années. Pierre Jamet, dont l'approche a radicalement changé au cours des années 2000, Ian Bell, James Kelman, Innes Kennedy ou encore Lesley Graham, s'attachent,

⁵ Michèle Duclos « Les chemins de la pensée poétique » (Université Stendhal, Grenoble III, automne 1993) ; Olivier Delbard « Poétique du paysage dans l'œuvre de Kenneth White » (Université de Paris IV, 1995) ; Pierre Jamet « Le Local et le Global dans l'œuvre de Kenneth White : Monacos et Cosmos » (Université de Caen, 1996) ; Omar Bsaïthi « Land and Mind — the geopoetics of Kenneth White with particular reference to the Arab countries » (Université Mohammed 1er, Oujda, Maroc, 2003).

⁶ *Autour de Kenneth White*, [éd. Jean-Jacques WUNENBURGER]. Dijon : Presses universitaires de Dijon, 1996 ; *Kenneth White et la géopoétique*, [éd. par Laurent MARGANTIN]. Paris : L'Harmattan, 2006 ; *Horizons de Kenneth White. Littérature, pensée, géopoétique*. Paris : Éditions Isolato, 2008.

⁷ *Grounding a World. Essays on the Work of Kenneth White*, [éd. par Gavin BOWD, Charles FORSDICK and Norman BISSELL]. Glasgow : Alba Editions, 2005 ; MCMANUS Tony. *The Radical Field. Kenneth White and Geopoetics*. Dingwall : Sandstone Press Ltd, 2007.

⁸ *The Wanderer and his Charts*. Édimbourg : Polygon, 2004 ; *On the Atlantic Edge*. Dingwall : Sandstone Press, collection « The Highliner Series », 2006.

ici et là, à démonter le système White et à pointer du doigt ce qu'ils perçoivent comme les travers de l'œuvre. Pour ces critiques, l'œuvre whitienne souffre à la fois de l'égoïsme de son auteur⁹ et d'une certaine superficialité dans le traitement des informations qu'elle véhicule.¹⁰

Qu'elle soit positive ou négative, datée ou récente, la critique whitienne a négligé un aspect de l'œuvre et de la démarche de l'auteur. Bien qu'elle l'ait abordé en insistant sur le concept de géopoétique qui en émane, elle n'a pas cherché à mettre en lumière le lien entre l'œuvre personnelle et l'œuvre collective, entre les activités (au sens large) de l'auteur et celles des géopoéticiens qui depuis le milieu des années 1990 évoluent au sein de l'Archipel.¹¹ Des ouvrages tels que *Kenneth White et la géopoétique* et *Littérature, pensée, géopoétique* éclairent le concept de géopoétique et en exploitent pleinement le potentiel mais ils se cantonnent au champ épistémologique sans prendre en compte cette retombée dans le concret qui caractérise certains travaux de la géopoétique. Cette entreprise, essentielle au déploiement du concept tel que défini dans l'œuvre whitienne, laisse de côté ce qui apparaîtra comme un aspect essentiel de la démarche de l'auteur. En insistant sur le fait que l'œuvre personnelle et l'œuvre collective ont chacune leur logique, White a sans doute lui-même construit un mur que la critique n'a pas souhaité franchir. En dépit de cette double logique qui distingue les parties personnelle et collective de l'œuvre, il nous semble qu'aujourd'hui celles-ci ne peuvent plus être traitées indépendamment par le critique qui prend comme point de départ l'œuvre de White. Notre travail consistera, entre autres, en ce franchissement et en une

⁹ On lira par exemple dans un récent article publié dans *Études écossaises* que « the “me”s and “I”s and even “I myself”s accumulate in certain essays so that his approach might be construed as being overly egocentric, narcissistic even. » « Kenneth White's Essays : Cartography Grounded in Self. » *Études écossaises* n°14, pp. 217-225.

¹⁰ Dans le même article d'*Études écossaises* on lira cette citation de Ian Kennedy parlant de White : « He makes constant quasi-didactic reference to historical names, events and figures in an unsystematic and inconsequential style that is in fact deeply monotonous in precisely the same way Alain Badiou claims that Deleuze's deployment of a vast array of names is deeply monotonous – which is to say, the constraining of a tremendous heterogeneity to a surprisingly limited reservoir of concepts. » *Études écossaises*, p. 221.

¹¹ L'Institut international de géopoétique, fondé en 1989, a été « archipelisé » (i.e. décentralisé) en 1996. Ceci a donné lieu à la création d'une quinzaine d'« Ateliers » ou « Centres » de géopoétique qui ont fleuri aux quatre coins de la planète.

tentative de faire converger ces deux logiques qui donnent toute la cohérence à l'œuvre et à la démarche de l'auteur.

On commencera par préciser que le travail de White repose sur le constat que la seconde moitié du XX^{ème} siècle est frappée de plein fouet par la « médiocratie »¹². Avec ce néologisme l'auteur exprime sans détour qu'aujourd'hui la médiocrité règne en maître. Les critiques sont le plus souvent acerbes, elles tombent comme des couperets sur celles et ceux qui ont emprunté l'« autoroute de l'Occident » – « nous sommes arrivés au bout de l'autoroute, du chemin du faire de l'Occident »¹³. L'« autoroute » et le « chemin du faire », qui est aussi le « chemin de fer », sont synonymes de Progrès, de cette course folle à laquelle se livre le monde occidental et contre laquelle le poète s'érige parce qu'elle tue dans l'œuf toute forme de vraie vie. Le geste whitien est donc marqué par la conscience d'être arrivé « au bout de l'autoroute », c'est-à-dire au bout d'un système, d'une culture, et d'être à l'aube d'un renouveau dont l'auteur serait un des instigateurs. Il y a lieu de penser que cette prise de position ferme vis-à-vis du monde dans lequel il évolue, alimente fortement la critique de l'œuvre whitienne qui voit dans son attitude une certaine forme d'arrogance et d'impertinence. White, à l'instar d'un Nietzsche et d'un Deleuze, pratique la « philosophie à coups de marteau », il pense que le rôle du critique est d'être à la fois destructeur et créateur : « la critique est la destruction comme joie, dit-il dans *Une Stratégie paradoxale*, le créateur des valeurs n'est pas séparable d'un destructeur, d'un criminel, et d'un critique : critique des valeurs établies, critique des valeurs réactives, critique de la bassesse »¹⁴. L'impertinence de l'auteur se lira aussi dans la liberté prise lors des « actes criminels » commis en vue d'établir

¹² Voir par exemple l'entretien accordé par l'auteur à *La Revue des ressources*. Dans « Face à la médiocratie » (8 avril 2011), White revient sur ce qu'il entend par « médiocratie » : « Parmi tous les termes politiques qui ont cours actuellement (démocratie, mondialisme...), et qui nourrissent tous les débats, il en manque un à mon sens, qui indique un état de choses fondamental, mais dont on ne parle pas, et pour cause, parce qu'il est omniprésent et opaque. Pour le désigner, j'ai inventé il y a quelques années le terme de médiocratie. J'ai su par la suite que ce mot avait été employé dès le début du XXe siècle par le philosophe Alain – mais dans un sens différent. » Disponible sur : <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1940>

¹³ *Le Plateau de l'Albatros, Introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset, 1994, p. 21.

¹⁴ WHITE Kenneth. *Une Stratégie paradoxale, essais de résistance culturelle*. Talence : Presse Universitaires de Bordeaux, 1998, pp. 100-01.

sa critique. En effet, l'auteur pratique fréquemment ce que Harold Bloom a nommé « misprision »¹⁵, cette mésinterprétation volontaire qui est à l'origine d'une pratique. Ayant à l'esprit la métaphore de la flèche, White entend bien donner un sens à son œuvre, il entend viser une cible, fonder une pratique d'où découlerait une poétique.

Ce dernier terme occupe une place de premier ordre dans le lexique whitien, il occupera une place similaire dans ce travail. « En ouvrant un livre prenant la poétique comme objet, dit de manière liminaire Gérard Dessons dans son *Introduction à la poétique*, le lecteur n'est pas toujours sûr, a priori, de savoir de quoi on va lui parler. »¹⁶ Cette phrase introductive met l'accent sur l'ambiguïté du terme et met en garde contre la confusion possible liée à celui-ci. Pour Henri Meschonnic l'acception qui « semble irréversible » est celle formulée par Roman Jakobson : « L'objet de la poétique, c'est, avant tout, de répondre à la question : *Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ?* »¹⁷ La poétique se distinguerait donc du simple « message verbal » en cela qu'elle apporte quelque chose de nouveau, quelque chose qui, jusque là, n'avait pas été exprimé et qui n'est pas banal. La définition qu'en donne White va dans un sens similaire : « Entendons-nous d'abord sur le mot « poétique » qui, malgré les connotations amoindrissantes et la confusion qui l'entourent, reste un terme absolument nécessaire. Par « poétique », j'entends une dynamique fondamentale qui peut traverser la poésie, la philosophie, la science, et éventuellement la politique. Pensons au *nous poêtikos* d'Aristote. C'est aussi une manière de 'composer' (organiser, mettre en forme) qui est la force de l'esprit humain. »¹⁸ En renvoyant à cette intelligence active dont parlait Aristote dans son *De Anima*, l'auteur associe le terme « poétique » à une « dynamique », c'est-à-dire à une force en puissance qui serait capable non seulement de « traverser » les grands domaines

¹⁵ Voir *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*. New York : Oxford University Press, 1997.

¹⁶ DESSONS Gérard. *Introduction à la poétique : approche des théories de la littérature*. Paris : Nathan, 2001, p. 5.

¹⁷ MESCHONNIC Henri. *Pour la poétique*. Paris : Gallimard, 1970, p. 28.

¹⁸ Cette définition se trouve dans le texte inaugural de l'Institut international de géopoétique : www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/editorial.html

du savoir – « poésie », « philosophie » et « science » – mais aussi de « composer », de « mettre en forme » l'ensemble des connaissances récoltées au cours de cette traversée du savoir, c'est-à-dire de porter le message verbal jusqu'au statut d'œuvre d'art. La poétique, ainsi définie, est donc à la fois prospection, composition et écriture. On notera donc que, chez White, l'association des termes « poétique » et « dynamique » est essentielle, car elle laisse entendre que sa poétique est intimement liée à la notion de force. À ce titre, l'auteur parlera soit de dynamique (une force en puissance), soit d'énergie (une force en mouvement). Il utilisera aussi volontiers l'expression « poétique de l'énergie » que nous lui empruntons pour ce travail.

Depuis des années, si je passe par les cités, je fréquente surtout les côtes... À la fois limite et ouverture, aire de résistance et de dissipation, ligne définissante et invitation au vide, la côte est sans doute le lieu par excellence d'une poétique de l'énergie, d'une cosmographie en action, d'une méditation mouvante.¹⁹

Conscient du malaise qui ronge les « cités », White a formulé le souhait de voir s'« ouvrir une aire culturelle où les énergies circuleraient plus librement. »²⁰ C'est en arpentant physiquement et mentalement les paysages côtiers qu'il a progressivement amassé les éléments susceptibles de revitaliser la vie ici-bas. Cette démarche au caractère vitaliste, n'est pas sans replacer White dans la lignée des poètes romantiques. Tout en ne se revendiquant pas comme tel et en se montrant parfois critique à leur égard, l'auteur reconnaît que la recherche d'une plus grande vitalité a d'abord été l'apanage de ces poètes. Aussi, c'est chez ses condisciples britanniques qu'il trouve les signes avant-coureurs d'une poétique de l'énergie : « There is an experience of life which Blake called “delight” and which Coleridge called “joyance” », dit-il à l'aube de sa carrière, « it depends of self-energy and on a living,

¹⁹ WHITE Kenneth. *Les Rives du silence*. Paris : Mercure de France, 1997, p. 7.

²⁰ WHITE Kenneth. *L'Esprit nomade*. Paris : Grasset, 1987, p. 9.

creative relationship to the world, people and things. »²¹ White a donc retenu du Blake de « The Marriage of Heaven and Hell » que la mise en tension de forces opposées était motrice – « Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. »²² Son attention s'est aussi tournée vers la notion d'énergie partout présente dans le poème, il a noté que l'énergie est source d'un bonheur sans cesse renouvelé et qu'elle donne accès à « un sol ontologiquement plus riche »²³ – « Energy is the only life and is from the Body and Reason is the bound or outward circumference of Energy. Energy is eternal delight. »²⁴ Le corps et l'esprit, la structure et le flux, sont autant de couples moteurs et indissociables qui ont marqué l'esprit de l'auteur et en lesquels il perçoit un moyen de sortir de l'autoroute de la pensée et du vivre. Son cheminement l'a aussi mené jusqu'à l'œuvre de Coleridge et à la notion de « joyance ». Dans « The Eolian Harp », poème de facture romantique, le poète anglais vantait les bienfaits de la nature sur l'âme humaine: « O ! the one Life within us and abroad,/Which meets all motion and becomes its soul, [...] Rhythm in all thought, and joyance everywhere »²⁵ (v. 26-29). À la poétique blakienne de l'énergie, Coleridge vient ajouter un contact rapproché et indispensable avec la nature et pointe ainsi du doigt la possibilité pour l'homme de la réintégrer et d'éprouver cette sensation de profond bien-être qu'il nomme « joyance ». Ces premières pistes ont très rapidement conduit White jusqu'à la philosophie vitaliste de Nietzsche. Entre nihilisme et vitalisme, entre une « philosophie à coups de marteau » et l'ouverture d'un nouveau champ du possible, la philosophie nietzschéenne a durablement marqué l'œuvre whitienne et semble en avoir défini la dynamique profonde. Le nihilisme nietzschéen est à

²¹ Extrait des « Jargon papers » que l'auteur a rédigés pour le « Jargon Group » qu'il avait fondé au début des années 1960. Ces textes n'ont pas été publiés et ils nous ont été communiqués par l'auteur lui-même.

²² BLAKE William. *Blake's Poetry and Designs*. Londres : Norton, 1979, p. 86.

²³ Kenneth White commentant le même vers de Blake : « ce refus de dépassement et de transcendance requièrent de l'énergie, une puissance de création et de destruction qui, une fois qu'on lui donne libre jeu, est selon Blake, une jouissance éternelle [...] le premier élan de la potentialité, le sujet naissance à lui-même en tant que centre d'énergie et l'arrivée sur un sol ontologiquement plus riche. » *La Figure du dehors*, p. 49.

²⁴ *Op.cit.*, p. 87.

²⁵ COLERIDGE Samuel Taylor. *Poems*. Londres : Everyman, 1986, p. 52.

l'origine du caractère destructeur de cette œuvre, et White a pris conscience avec le philosophe que, pour revitaliser la vie, il est nécessaire, sinon de faire table rase, du moins de désencombrer l'espace.

La poétique de l'énergie qui émerge de cette volonté de vivre pleinement et intensément se décline selon trois niveaux : du sujet, de l'esthétique et, finalement, du champ social. En accord avec Rimbaud sur le fait que « la première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance »²⁶, l'œuvre whitienne pose comme prolégomènes à tout renouveau de l'écriture et du champ social la revitalisation du sujet. Sortir du milieu urbain, analyser sa propre culture, évoluer dans des espaces ouverts, constituent autant d'étapes qui permettront au sujet d'arriver « sur un sol ontologiquement plus riche ». Ce processus de désencombrement et d'épuration qui est porté à sa plus haute intensité par le geste artistique lui-même, est aussi celui que l'écriture whitienne suivra. Critique vis-à-vis de la tradition littéraire occidentale, l'auteur puise dans d'autres traditions et dans un contact rapproché avec la terre la matière qui alimente son écriture. Enfin, conscient que l'écriture seule ne suffit pas à infléchir la marche effrénée de l'histoire et désireux de créer un nouveau contexte social, White a cherché à dépasser le stade de l'œuvre personnelle pour faire œuvre collective. En fondant, en 1989, l'Institut international de géopoétique, l'auteur a très clairement fait savoir qu'il comptait à la fois attribuer à la littérature une vocation sociale et agir concrètement. Ainsi, d'une épuration ontologique à l'émergence d'un nouveau monde en passant par un renouveau du champ poétique, l'œuvre whitienne déploie, comme nous nous efforcerons de le montrer, une poétique « où les énergies circul[ent] plus librement. »²⁷

²⁶ RIMBAUD Arthur. *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations*. Paris : Poésie/Gallimard, 1999, p. 88

²⁷ WHITE Kenneth. *L'Esprit nomade*, p. 9.

PREMIÈRE PARTIE

VERS UN SUJET REVITALISÉ

Sans philosophie le poète reste inaccompli.
Novalis, *Fragments sur la poésie*.

La première étude de l'homme qui veut être poète
est sa propre connaissance, entière ; il cherche son
âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend.
Arthur Rimbaud, *Poésie 1870-1871*.

INTRODUCTION

Dans le sillage de poètes romantiques tels que Blake, Wordsworth ou encore Coleridge, Kenneth White s'insurge contre l'urbanisation malade du monde dans lequel il vit. À ce titre, mais jusqu'à un certain point seulement, il s'accorde avec un Wordsworth pour dire haut et fort que l'homme doit se penser dans son rapport à la nature – « He [the poet] considers man and nature as essentially adapted to each other »²⁸. Dans un mouvement caractéristique de la tradition romantique, White s'efforce d'ouvrir des voix qui mènent du monde urbain à des lieux où le sujet peut respirer librement.²⁹ En outre, par-delà l'exode urbain auquel son œuvre invite, l'auteur cherche à briser les chaînes de l'esprit. Ainsi ses récits et autres poèmes sont autant de trajectoires que le lecteur voit se dessiner sous ses yeux, une invitation à un voyage hors les murs à l'adresse des esprits, et des corps, qui cherchent à se mettre en mouvement.

Néanmoins, ces remarques liminaires ne doivent pas faire de White un poète romantique. S'il considère que le romantisme constitue l'amorce de son travail – le retour à la nature et la révolte contre l'ordre étant les deux principales caractéristiques retenues –, il reste critique vis-à-vis du caractère solipsiste de certains écrits et méfiant à l'égard de la culture de la transcendance que les romantiques ont ravivée. L'œuvre de White propose, pour commencer, une « généalogie » de la culture occidentale. Proche de Nietzsche à de nombreux égards, l'auteur entend « parcourir avec des yeux neufs, en posant des questions

²⁸ WORDSWORTH William. *Wordsworth and Coleridge, Lyrical Ballads*. Oxford : Oxford University Press, 1994, p. 156.

²⁹ Nous pensons notamment à la levée de boucliers des poètes romantiques de la première génération contre l'esprit rationnel et l'émergence de la technologie. Ainsi, dans sa préface aux *Lyrical Ballads* Wordsworth rappelle le rôle qu'a joué la ruralité, cette « low and rustic life », dans la composition du recueil : « Low and rustic life was generally chosen because in that situation the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language (...); because the manners of rural life germinate from those elementary feelings; and from the necessary character of rural occupations are more easily comprehended; and more durable. » *Lyrical Ballads*, p. 156.

entièrement nouvelles, le vaste et lointain pays si caché de la morale »³⁰. Dans ce premier chapitre, placé sous le signe d'un discours à mi-chemin entre la littérature et la philosophie, nous chercherons à retracer l'itinéraire qui consiste en un double exode, exode hors de la ville et de la tradition occidentale, et en un démantèlement, celui de l'axe vertical sur lequel cette dernière a été bâtie. En effet, depuis Platon il semble que la tradition occidentale s'est construite selon une logique de l'élévation, logique que nous associerons à un axe vertical. Ce double exode et ce démantèlement ont pour objectif de remettre les énergies en mouvement et de redonner goût à la Vie ; en somme, de revitaliser le sujet.

³⁰ NIETZSCHE Friedrich. *Généalogie de la morale*. Paris : Gallimard, collection « Folio essais », p. 15.

Chapitre 1

Un monde en crise

A) Entropie et monde urbain

La ville est le lieu de toutes les concentrations, elle se caractérise par la densité et l'effervescence. Elle est originellement imaginée et construite pour protéger l'individu des vicissitudes du monde extérieur. Les hommes y ont élu domicile pour le meilleur comme pour le pire. Protection pour les uns, elle s'avère être un enfer pour les autres ; elle incarne le « mariage du ciel et de l'enfer », du « lisse et du strié ».

1) La ville : un espace paradoxal

« L'espace lisse et l'espace strié – l'espace nomade et l'espace sédentaire – l'espace où se développe la machine de guerre et l'espace institué par l'appareil d'État, ne sont pas de même nature. »³¹ L'espace lisse, hétérogène et non prédéterminé, est ouvert, l'individu y évolue librement ; à l'inverse, l'espace strié est clos, il fonctionne comme un organe régulateur. L'harmonie de ces deux pôles opposés – que l'on pourrait nommer flux et structure – constituent un des enjeux majeurs de la Cité.

Il est impossible d'étudier l'homme sans étudier, en même temps, la Cité dont il fait partie. La structure psychologique de l'individu et la structure sociale de la Cité se correspondent d'une manière parfaite. Il est nécessaire de commencer par l'étude de la Cité qui peut être comparée à une inscription en gros caractères, tandis que l'âme humaine est écrite en caractères minuscules. Ayant lu la première, nous déchiffrons plus facilement la seconde.³²

À en croire Alexandre Koyré une radioscopie précise de la Cité³³ fait partie des prolégomènes nécessaires à l'étude de l'homme. Les philosophes, les romanciers et les poètes

³¹ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2006, p. 592.

³² KOYRÉ Alexandre. *Introduction à la lecture de Platon*. Paris : Gallimard, 1991, p. 108.

³³ Le mot « cité » est issu du latin « civitas » qui signifie, selon *Le Petit Robert*, « l'ensemble des citoyens qui constituent une ville, puis la ville elle-même ».

de la modernité³⁴ lui donnent raison. En fins lecteurs du réel ils se sont penchés sur la Cité et la place de l'homme à l'intérieur de celle-ci. Cette étude n'a eu de cesse de provoquer des réactions ambivalentes et paradoxales chez les écrivains qui leur ont succédé. Qu'il s'agisse de Baudelaire, de Rimbaud ou encore d'Apollinaire pour les Français ; de Blake, de Pound ou d'Eliot pour les Anglo-saxons, l'espace urbain moderne – né avec les révolutions industrielles – attire et révolte à la fois. White, de manière idiosyncratique, s'inscrit dans cette tradition. Poète de l'ouverture et des grands espaces, il fréquente et parle néanmoins des villes : Glasgow, Paris, Tokyo et d'autres encore, font partie intégrante de son œuvre ; ses récits de voyage commencent tous dans une grande capitale. Comment fait-il face à cette ambivalence ? Quelle vision a-t-il de l'espace strié ? Quelle place accorde-t-il à cette « Unreal City »³⁵ dont parle T.S. Eliot dans « The Waste Land » ?

Les recueils *Wild Coal* (1963), *En Toute candeur* (1964), *The Cold Wind of Dawn* (1966), auxquels nous pourrions ajouter certains chapitres de *Incandescent Limbo*³⁶ (1976), ont tous la ville pour objet. Le poème « Zone » est à cet égard emblématique :

Sun a beetroot thrown in mud
six o'clock winter in Dumbarton Road
[...]
the lampstands caught in beginning frost
send out whiskers of light that are lost

in the electric bonfires of the passing trams
while bored-looking women lug their prams

to family tea. I could go home at once and eat
but I wait till the rush is over in the street

and feel that deep loneliness cover my mind

³⁴ Nous associons la modernité à la poursuite de l'idéal développé à l'époque des Lumières. Rousseau, Kant, ou encore Holbach se sont opposés à l'arbitraire de l'autorité et à la toute puissance de la Raison.

³⁵ *The Waste Land* : « Unreal City under the brown fog of a winter dawn, a crowd flowed over the London Bridge, so many », ELIOT Thomas Stearns. *La Terre vaine et autres poèmes*. Édition bilingue. Paris : Points, 2006, p. 64.

³⁶ Nous donnons ici le titre du texte original mais il faut préciser que celui-ci n'a pas été publié en langue anglaise, seule une traduction en français (*Limbes Incandescentes*) l'a été, c'est sur celle-ci que nous nous appuyons.

now the moon has appeared like a turnip rind

above the cranes and the gables. The Caspar Hauser song
trails in my conscience as I trudge along

[...]

I think I shall make an excursion to Pollok

for I cannot return to my spurious home
where all day I've written of Jonah's tomb

I shall take my trip on the trams and hope
that my spirits will not be too ashamed to elope

with the first image tossed from the city's rusty womb.

« Zone », dont l'atmosphère de dérégulation urbaine rappelle autant Apollinaire qu'Eliot, est un poème de jeunesse évoquant les errances du jeune poète à Glasgow. Les visions angoissantes (« The Caspar Hauser song/trails in my conscience as I trudge along »), l'intensité hypnotique quasi-élotienne de l'expression (« Sun a beetroot thrown in mud ») ainsi que la force des images (« electric bonfires ») en font un poème que l'on pourrait inscrire dans la veine expressionniste. Le narrateur exprime sa difficulté à évoluer dans l'enceinte de la ville, les termes « home », « tomb » et « womb », unifiés par la rime pauvre [m], en sont le signe. Par ailleurs les références à Caspar Hauser, cet « orphelin de l'Europe », et à Jonas, personnage biblique, sont l'expression d'un mal être profond. Le premier a été séquestré dans une pièce obscure jusqu'à l'âge de dix-sept ans, le second³⁷ – envoyé par Dieu pour détruire Ninive – fut englouti par un grand poisson dans les entrailles duquel il demeura trois jours et trois nuits. Cette thématique de la claustration contribue à dépeindre la ville comme un enfer, un espace indésirable et difficilement vivable où l'ennui – « bored-looking women » – se lit sur les visages. C'est à ce titre que « Zone » fait écho au

³⁷ Voici les deux citations qui cadrent le propos : « La parole du Seigneur s'adressa à Jonas fils d'Amittai : Lève-toi ! va à Ninive la grande ville et profère contre elle un oracle parce que la méchanceté de ses habitants est montée jusqu'à moi. » Jonas, chapitre 1, verset 2 ; « Le Seigneur dépêcha un grand poisson pour engloutir Jonas. Et Jonas demeura dans les entrailles du poisson, trois jours et trois nuits. » Jonas, II.1. *La Bible, Ancien Testament 1*. Paris : Le Livre de Poche, 1987, pp. 943-944.

poème du même titre d'Apollinaire dont le premier vers – « À la fin tu es las de ce monde ancien » – résume, à lui seul, toute la problématique de l'œuvre alors naissante de White.

Tout en critiquant l'étroitesse de son monde, le narrateur de « Zone » tente de se déprendre des griffes de la ville. Il trouve le moyen, en faisant une « excursion » – étymologiquement une « course au dehors » – d'échapper à l'enfermement total. La thématique de l'excursion se déploie à plusieurs niveaux. Le premier, le plus évident, se traduit par une promenade : « I think I shall make an excursion to Pollok ». Le narrateur est un piéton qui cherche à se mettre en mouvement et à emprunter les issues se présentant à lui. Glasgow, tout en étant un milieu très urbanisé, offre au marcheur de multiples possibilités pour s'enfuir – « elope » – et, dans une démarche qui rappelle celle des romantiques et des surréalistes, donner libre cours à son exaltation, à son expression. Parcourir la ville à pied équivaut à lutter contre l'enfermement et l'ordre. Cet après-midi d'hiver sera donc l'occasion de visiter un parc situé au sud de Glasgow, du nom de Pollok, ou faut-il lire « Pollock » ? Cette référence subtile au peintre américain fait apparaître le second niveau – intertextuel – de lecture. D'une marche en direction de Pollok aux tableaux de Jackson Pollock il n'y a qu'un pas.³⁸ L'Action Painting, dont Pollock a été l'une des figures de proue, se caractérise par une nouvelle approche du geste pictural. Le tableau est posé à plat sur le sol et le peintre se déplace autour de celui-ci. L'objectif est d'accorder un maximum de place au corps et à son action ; la peinture est moins cérébrale que physique, moins raisonnée et contrôlée que pulsionnelle et libérée. Jackson Pollock a livré un combat contre le « contrôle » et pour la « liberté », contre « l'action consciente » et pour l'action « inconsciente du geste »³⁹. Que White introduise une référence à cette force vive qu'est la peinture de Pollock n'est donc pas

³⁸ Pour le lien entre l'œuvre de Kenneth White et l'expressionnisme américain voir l'ouvrage de Michèle Duclos : *Kenneth White nomade intellectuel, poète du monde*. Grenoble : Ellug, 2006, p. 73.

³⁹ Voir FRIDE R. CARRASSAT Patricia, MARCADÉ. *Les Mouvements dans la peinture*. Paris : Larousse, collection « Comprendre Reconnaître », 1999.

surprenant ; en effet « Zone » met en scène un sujet qui, refusant l'enfermement, est à la recherche du mouvement.

La ville, telle qu'elle est présentée dans « Zone », est avant tout un lieu exigü où l'individu va, bon an mal an, trouver le moyen de se mouvoir. Si White la dépeint de manière négative ici, il lui donnera une couleur différente dans un autre texte de la même époque. « The Ballad of Kali Road » est un long poème qui met à l'honneur l'effervescence de la capitale écossaise, le sous-titre donne la thématique et la tonalité : « A sociocultural extravaganza for several voices, a tin whistle, a Jew's harp and a sense of supernihilism. »⁴⁰ La ville n'est plus le lieu de l'enfermement mais celui de la fête. Musique et danse constituent les deux thèmes principaux du poème : « Don't worry, pal [...] We'll waste no time in lamentation. What follows is more in the nature of an invitation to the dance. »⁴¹ Le narrateur, qui entend bien ne pas gaspiller son énergie dans la plainte, arbore une attitude joyeuse qui se traduit par un mouvement du corps – la danse – qui n'est pas sans rappeler la peinture de Pollock, cette danse au-dessus de la toile. C'est à ce titre que White invente le néologisme « surnihilism ». Le nihilisme, qui naît en Russie au XIX^{ème} siècle, est une idéologie qui s'oppose à toute forme de contrainte sociale et prône une liberté totale ; il se caractérise par le pessimisme et le désenchantement. Le « surnihiliste » prône lui aussi la liberté totale mais n'est ni pessimiste ni désenchanté, il sait se satisfaire de ce qu'il a et sait œuvrer pour obtenir ce qu'il désire. Le nihiliste vit en marge de la Cité ; le « surnihiliste » y joue un rôle. Ainsi la ville, telle qu'elle est exposée dans « The Ballad of Kali Road », est un lieu qui jusqu'à un certain point attire et stimule l'individu.

« Zone » et « The Ballad of Kali Road » sont deux variations sur un même thème, chaque poème dressant un portrait différent du milieu urbain. Le premier est avant tout critique, il dénonce l'enfermement et l'étroitesse que génère la ville ; le second, tout en

⁴⁰ WHITE Kenneth. *Open World, Collected Poems 1960-2000*. Édimbourg : Polygon, 2003, p. 24.

⁴¹ *Ibid.*

dénonçant un certain malaise – sur lequel nous reviendrons – est un poème à tonalité festive qui salue le jeu et le déploiement des énergies inhérent au milieu urbain. Chaque poème a donc sa propre coloration, mais celle-ci n'est pas exclusive. La lecture de la Cité que propose White dans ces deux poèmes joue sur l'ambivalence et le paradoxe, la ville n'est ni totalement mauvaise ni totalement bonne, il y a une tension entre ces deux pôles opposés.

2) Malaise dans la ville

Lorsque l'on prend l'œuvre dans son ensemble, la ville et les thématiques qui y sont liées occupent une place relativement importante. Ainsi, une grande partie des récits de voyage commence en milieu urbain : *Travels in the Drifting Dawn* (1978) à Londres, *Blue Road* (1983) à Montréal, *The Wild Swans* (1990) à Tokyo :

It isn't a city, Tokyo, it's a calamity. No self-respecting city could indulge itself in such a pot-pourri of styles : neoclassical, neogothic, neobaroque, neomodern, neoneo, all in red brick and ferroconcrete, drab, dull, dismal.⁴²

Avec Tokyo l'ambivalence est levée. Le grand brassage architectural n'a pas de sens, il forme un mélange informe comparé à un « pot-pourri ». La critique est acerbe et exclusive : la ville triste, terne et lugubre – « drab, dull, dismal » – est une « calamité ». L'allitération en /d/ ainsi que le débit haché de la description qu'engendre la segmentation syntaxique viennent dire toute la difficulté qu'a le sujet à évoluer dans ce milieu. La dentale [d] ne pourrait-elle représenter dans sa littéralité l'impossibilité du sujet à se mouvoir ? À franchir un seuil ? À passer une porte – a « door »⁴³ ? Le sujet ne chercherait-il pas la porte de sortie de cette

⁴² WHITE Kenneth. *Pilgrim of the Void*. Édimbourg : Mainstream Publishing, 1992, p. 179.

⁴³ Nous pensons ici à « Wodwo », créature hughésienne mi-homme mi-animal, qui se questionne sur sa présence au monde – « What am I? Nosing here, turning leaves over/Following a faint stain on the air to the river's edge » – et dont le nom programmatique laisse entrevoir les problématiques profondes d'un sujet qui se trouve à l'étroit dans une culture étriquée. Enfermé dans un monde qui n'a plus de sens, « Wodwo » est à la fois à la recherche d'une issue – le double « w » à son nom signifiant l'ouverture – et pris au piège par l'absence de sens

« calamité » qu'est le centre moderne de Tokyo ? « Calamité », du latin *calamitas* signifiant « désastre » ou « grand malheur », est étymologiquement un fléau qui endommage la moisson sur pied, et qui, symboliquement ici, abolit le vivant. Ce « grand malheur » a-t-il des répercussions au-delà de l'architecture ? A-t-il un impact sur l'homme ? L'œuvre whitienne, dans ce qu'elle a de sociologique, pose un certain nombre de jalons qui permettent de répondre à ces questions.

Dans chacun de ses récits de voyage, White s'attarde en effet sur le rapport que l'homme entretient avec la ville. Des mégaloilles aux petites villes, l'auteur prend le temps d'observer et d'analyser la situation afin de mesurer l'impact de la Cité sur l'individu. *The Blue Road* est le fruit d'un voyage effectué dans le Nord-Est canadien. Le point de départ de ce périple est Montréal, et le point d'arrivée la Baie d'Ungava, là où jadis les Eskimos vivaient librement. Tout au long du récit White met en lumière les conditions de vie des autochtones et sa description montre qu'elles sont très éloignées de ce qu'elles étaient avant l'arrivée des colons. En annexant le territoire et en créant des réserves, ces derniers ont contraint le peuple de souche à se sédentariser. Aujourd'hui les différentes peuplades eskimos vivent dans des villes ou des villages situés dans la partie nord du Québec. Fort Chimo en est un exemple :

Fort Chimo [...] is a huddle of red and green shacks [...] It's civilized, all right. You can play billiards, you can play Bingo. You can go to the cinema run by the Catholic Mission. You can get welfare. You won't see any Eskimo going at it white-fanged at whale or caribou meat. Na, na. They eat Kraft, bologna, and hot dogs plastered with H.P. sauce like everybody else. Which leads to further progress : every year there's a Dental Health Week.⁴⁴

qui caractérise l'époque dans laquelle il vit. Aussi, comme chez White, le « d » de « Wodwo » vient dire la difficulté qu'a ce sujet à se libérer du joug culturel et rejoindre une vie plus instinctive, plus proche de la nature. Le « d » étant, par conséquent, le signe de l'achoppement et de l'infranchissable.

⁴⁴ WHITE Kenneth. *The Blue Road*. New York : George Braziller, 1983, pp. 130-131.

Le malaise est né avec la sédentarisation et l'arrivée de la civilisation – « It's civilized, all right ». Par l'ironie White attire l'attention sur le danger que génère la philosophie occidentale du Progrès. Basée sur l'avancée technique et scientifique, cette philosophie est, depuis le départ, contraire au mode de vie eskimo. « Calamitas » : les conséquences se sont très vite fait sentir ; le lien entre l'homme et la nature a été rompu. Dans la lignée des poètes romantiques, White condamne cet état de fait. Par-delà deux siècles, et malgré des différences majeures, il considère, avec Wordsworth, que l'homme et la nature sont adaptés l'un à l'autre⁴⁵. La rupture de ce lien engendre une importante déperdition d'énergie, elle provoque l'entropie⁴⁶ et génère un malaise social. Les Eskimos ne pratiquent plus la chasse comme avant – « You won't see any Eskimo going at it white-fanged at whale or caribou meat » –, mais ils mangent ce que l'on consomme ailleurs dans le monde occidental – « They eat Kraft, bologna and hot dogs ». C'est bien le mode de vie urbain qui génère ce malaise, le nomade ne peut s'y adapter sans rompre avec sa condition originelle.

Tokyo et Fort Chimo, bien que totalement différentes par la taille, sont donc l'objet de critiques similaires. Le « pot-pourri » ou le « Bingo » sont placés sous le même signe de la « calamité », véritablement une perte d'énergie vitale. Selon lui, le « grand malheur » – qui est aussi un grand malaise – est bien réel en cette fin de XX^{ème} siècle. Il s'observe dans le fatras urbain qu'il ne faut pas confondre avec le côté festif évoqué dans « The Ballad of Kali Road ». L'effervescence est grisante, le fatras urbain avilissant ; la première émane d'une culture populaire noble – « several voices, a tin whistle, a Jew's harp » – et d'une philosophie de l'énergie – « a sense of supernihilism » –, le second n'est qu'un divertissement hypnotique

⁴⁵ « He [the poet] considers man and nature as essentially adapted to each other, and the mind of man as naturally the mirror of the fairest and most interesting qualities of nature. » *Wordsworth and Coleridge, Lyrical Ballads*, p. 156.

⁴⁶ L'entropie mesure le degré de désordre d'un système au niveau microscopique. Plus l'entropie du système étudié est élevée, moins ses éléments sont ordonnés et plus grande est la part de l'énergie inutilisée ou utilisée de façon incohérente.

issu du ventre des usines. La ville, telle qu'elle est présentée dans ces deux récits, entraîne l'aliénation de l'homme et son conditionnement.

3) « L'homme-usine » ou la perte de l'élan vital

Glasgow, Tokyo et Fort Chimo sont autant d'étapes dans le parcours sociologique qu'offre l'œuvre de White. Il ne fait à présent aucun doute qu'il s'accorde avec Alexandre Koyré lorsque celui-ci dit vouloir étudier la Cité pour comprendre l'homme. White s'est d'ailleurs intéressé à d'autres analystes et à d'autres aspects de l'espace urbain. En effet, le lecteur trouvera – notamment dans *L'Esprit nomade* – les noms de Lewis Mumford, de Henry Laborit ou encore d'Herbert Marcuse⁴⁷. Ces penseurs, d'obédience marxiste, se sont efforcés de mettre au jour les mécanismes qui provoquent une perte d'élan vital chez l'homme moderne. Cette perte constitue une problématique centrale dans l'œuvre de White, comme l'extrait suivant, tiré de « The Ballad of Kali Road », permet d'en juger :

When the nation came to call us
we were fourteen and quite gallus
and we thought the future held the promised land
but the City quickly taught us
that a man's own work and thought is 5
what the sparrow's to the eagle, to the mighty ocean, sand

We were there to aid production
meant to work without objection
and the prize they held before us was : a wage
just to keep ourselves alive 10
so the happy few might thrive
and eat the cake of righteousness within their gilded cage

So the slaved enslave the slaves
since we first dwelt in caves
[...]

⁴⁷ Henri Laborit (*L'Homme et la ville*), Lewis Mumford (*The City in History*) et Herbert Marcuse (*One-Dimensional Man*) sont référencés dans la « Petite bibliographie nomade » qui se trouve à la fin de *L'Esprit nomade*, précieux outil pour le lecteur ou le chercheur.

You may try to get together 15
 call the other man your brother
 and venture may seem hopeful for a spell
 you may form associations
 you may draw up regulations
 but your brother's son will twist them all to hell 20
 [...]

there must be some solution
 to society's pollution
 if you find it, don't forget to give the call.⁴⁸

Le contexte historico-social de ce poème n'est autre que celui dans lequel Kenneth White a grandi. Il s'agit du Glasgow des années trente, quarante et cinquante. Après avoir connu une vague de prospérité tout au long du XIX^{ème} siècle – on parlait alors de « the Second City of the Empire » – l'industrie et l'économie de la capitale écossaise ont subi un important revers si bien que celle-ci fut classée « depressed area » dans les années 1930. Dans « The Ballad of Kali Road », White fait une lecture marxiste de la situation ; la classe des dirigeants s'oppose à celle des ouvriers. La première ne laisse aucune marge à la seconde – « meant to work without objection » – et ne lui offre aucune perspective d'avenir – « and the prize they held before us was : a wage ». Il s'agit là d'un système déterministe rigide qui tue dans l'œuf toute initiative comme le montre les vers 15-20 du passage. On soulignera le fait qu'en dépit du contexte social difficile, une certaine bonne humeur émane du poème. Si le titre de la section est sans appel – « Song about the uselessness of life » –, la musicalité et l'architecture du poème jouent en contre-point. Les six sizains, le schéma rimique régulier – aa b cc d –, les nombreuses allitérations et autres répétitions créent une dynamique toute musicale dont le but, peut-être, serait de faire oublier les difficultés du quotidien. Le poème whitien serait-il le lieu où s'exprime le gai savoir ? Ne fonctionnerait-il pas comme une soupape qui permettrait au sujet de respirer un peu ? De prendre ses distances avec la Cité qui par ailleurs l'étouffe ?

⁴⁸ *Open World*, pp. 26-27.

In this society, the productive apparatus tends to become totalitarian to the extent to which it determines not only the socially needed occupations, skills, and attitudes, but also individual needs and aspirations.⁴⁹

Il y a un puissant écho entre le poème de White et l'analyse marxisante de Marcuse. Tous deux s'en prennent à « l'appareil de production » en ce qu'il uniformise – « a man's own [...] thought is what the sparrow's to the eagle » – et conditionne l'individu à n'être plus que le simple rouage d'un mécanisme où chacun, à son échelle, est prisonnier du tout – « the slaved enslave the slaves ». L'individu, projeté qu'il est dans ce système pernicieux, est plus proche de la machine que de l'être humain ; il s'enferme physiquement et mentalement dans ce que Henri Laborit appelle dans *L'Homme et la ville* une « niche environnementale ».

La niche environnementale s'intériorise dans le système nerveux, elle se traduit par les richesses langagières, expérimentales et cognitives d'un individu : « Plus le milieu sera riche d'évènements, plus l'expérience le sera aussi, et plus le matériel à associer sera abondant, plus la matière à imaginer sera lourde. »⁵⁰ Bien entendu l'inverse se vérifie aussi : un milieu pauvre en événements génère des esprits pauvres. Ce déterminisme sociologique restreint de manière draconienne les libertés d'agir et de penser. Le vers « but the City quickly taught us » prend alors tout son sens ; une telle Cité, qui forme et formate l'individu, fonctionne comme un organe régulateur.

La culture maîtrise ainsi le plaisir dangereux à l'agression en affaiblissant et désarmant l'individu ; elle place à l'intérieur de lui une instance de surveillance, comme des forces d'occupation dans une ville conquise.⁵¹

Pour Freud, et selon la première topique, l'appareil psychique de l'homme se structure à trois niveaux : celui du Moi, celui du Surmoi et celui du Ça ; ici c'est le rapport entre le

⁴⁹ MARCUSE Herbert. *One-dimensional man*. Londres : Routledge and Kegan Paul Ltd., 1964, « Introduction » p. XV.

⁵⁰ LABORIT Henri. *L'Homme et la ville*. Paris : Flammarion, 1986, p. 52.

⁵¹ FREUD Sigmund. *Malaise dans la culture*, traduit de l'allemand par Dorian Astor. Paris : Gallimard Flammarion, 2010, p. 148.

Surmoi et le Ça qui est visé. Le « plaisir dangereux à l'agression » que Freud compare à « des forces d'occupation » correspond au Ça, la partie pulsionnelle de la psyché. La « ville conquise » symbolise le Surmoi, la structure morale et judiciaire. L'image « des forces d'occupation » à l'intérieur d'une « ville conquise » étaye parfaitement le propos de White ; la Cité, la « civilisation » ou encore la « culture » modernes, apprivoisent la partie pulsionnelle de la psyché afin d'exercer un contrôle total sur l'individu.

Tout en étant séduit par certains aspects de la ville, l'auteur en dresse un constat d'échec. La ville moderne, dans sa course frénétique à l'industrialisation, ralentit les énergies en jeu. Dans le sillage d'Alexandre Koyré, White appréhende l'espace urbain comme un champ d'étude ; il signale et condamne le caractère entropique de ces grands ensembles urbains. Le constat que propose l'œuvre de White est le suivant : l'homme, qui a originellement pensé la ville pour se protéger des dangers qui le guettaient, est en train de subir un revers. Son projet, à caractère communautaire, se retourne contre lui. L'harmonie entre l'espace lisse et l'espace strié, entre le flux et la structure, entre le désordre et l'ordre n'a pas été trouvée.

Si l'Univers se trouvait dans son état de désorganisation maximum ou disons, dans son état de stabilité maximum, il serait entièrement composé de fer. Il aurait épuisé toute possibilité de transformation.⁵²

Pour le physicien, fin observateur de la nature, un désordre total (c'est le « pot-pourri » que représente Tokyo) tout autant qu'un ordre trop strict (les réserves eskimos et l'usine en sont le symbole), empêcheraient toute transformation. Dans la lecture qu'en donne White, la Cité semble bien avoir atteint ce point de non-retour ; la ville moderne est un ensemble figé qui se révèle être profondément faillible et dont il faudra sonder les arcanes pour espérer pouvoir en sortir.

⁵² Hubert Reeves dans *Chaos et Cosmos*, [éd. par Hubert REEVES]. Paris : Le Mail, collection « Science et Conscience », 1986, p. 19.

B) L'histoire de la pensée occidentale suit une ligne droite

Pointer du doigt les dysfonctionnements de la vie urbaine ne suffit pas ; ce constat d'échec ne constitue que la première étape dans le long cheminement qui, selon les mots de Rimbaud, amène le poète jusqu'à sa « propre connaissance »⁵³. Celui-ci doit encore « chercher son âme », l'« inspecter », la « tenter » et l'« apprendre » ; en somme, il doit se demander ce qu'il y a au-delà de la Cité.

1) Au-delà de la Cité, la civilisation

La Cité est, selon *Le Petit Robert*, « l'ensemble des citoyens qui constituent une ville, puis la ville elle-même »⁵⁴. La Cité, ou la ville, est aussi le lieu où l'homme se civilise, où naît la « civilisation ». Celle-ci constitue le stade idéal d'évolution matérielle, sociale et culturelle vers lequel l'humanité tend ; en d'autres termes la civilisation est un des grands projets de la Cité. En paraphrasant Alexandre Koyré, nous pourrions dire qu'il est impossible d'étudier la Cité sans étudier, en même temps, la civilisation dont elle fait partie. La Cité peut être comparée à la partie émergée d'un iceberg, la civilisation à la partie immergée. Ainsi, le constat d'échec que White dresse à propos du monde urbain vaudrait également pour notre civilisation. La crise qui frappe la ville moderne est plus profondément une crise de civilisation.

Notre civilisation, prise globalement (il y a toujours des courants divergents, des îlots différents – ce sont eux que j'ai essayé de découvrir et d'explorer) a deux sources principales : le christianisme, et la cité grecque. Or le christianisme, avec sa croyance en Dieu, avec son idée de la personne, avec sa morale, nous ont

⁵³ RIMBAUD Arthur, *op.cit.*

⁵⁴ *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2004.

menés dans une sorte de marécage psychologique – sans parler d’une pensée théologique qui a occupé pendant des siècles les meilleurs esprits et les a conduits d’absurdité en absurdité. Quant à la Grèce, elle nous a légué une philosophie dont je suis loin de nier l’intérêt (je me sers de sa logique quand je parle sur France Culture !) mais qui est tellement préoccupée « d’essence » et de « structure » qu’elle perd le contact avec le monde, elle cesse d’être intelligente et sensible pour devenir assez vite intellectualiste et ratiocinante. C’est elle qui a donné la science dont la formule a été donnée par Descartes et qui est basée sur la séparation de la « chose pensante » et de la « chose étendue ». Le résultat est une exploitation forcenée du monde, une pollution de la nature, un désastre écologique.⁵⁵

Debout sur un promontoire White contemple (non sans le formuler de façon quelque peu réductrice) l’histoire de « notre civilisation ». Que faut-il entendre par « notre civilisation » ? Le Tokyo de *Pilgrim of the Void* appartient-il à celle-ci ? La référence à la Grèce, au christianisme et à Descartes lève le doute. White parle de l’Occident. L’Occident, qui désignait initialement l’Europe, est une zone géographique qui a connu une croissance rapide depuis le XV^{ème} siècle. Sont aujourd’hui considérés comme appartenant à l’occident les pays européens, l’Amérique du Nord, l’Australie, la Nouvelle-Zélande et, pour certains, l’Afrique du Sud. Une des caractéristiques majeures de l’Occident est l’expansion ; si l’on parle, en ce début de XXI^{ème} siècle, de « culture planétaire » c’est grâce à – d’aucuns diront à cause de – la culture occidentale. C’est pourquoi le Tokyo que décrit White dans *The Wild Swans*, tout en étant une ville extrême-orientale, montre à bien des égards des signes d’occidentalisation – « neoclassical, neogothic, neobaroque, neomodern ».

White distingue trois temps forts dans notre histoire : la Grèce antique, le christianisme et la philosophie cartésienne. Cette filiation, qui trouve son origine il y a deux mille cinq cents ans avec la naissance de la philosophie grecque, forme ce que White nomme ailleurs « l’autoroute de l’Occident ». Sa position vis-à-vis de cette voie à sens unique est claire : « marécage psychologique », « absurdité » et « désastre écologique ». En se focalisant principalement sur ces trois temps forts, l’œuvre de White élabore une critique en règle de

⁵⁵ WHITE Kenneth. *Le Poète cosmographe, Entretiens*. Talence : Presses universitaires de Bordeaux, 1987, p. 180.

l'histoire occidentale et tente – avant de proposer des solutions – d'expliquer le malaise profond que notre civilisation traverse aujourd'hui.

2) La Grèce antique

Derrière les étiquettes « essences » et « structures », qui, selon l'auteur, caractérisent la pensée grecque, se cachent les noms de Platon et d'Aristote. Ces deux philosophes sont un point d'ancrage important dans l'œuvre whitienne et il convient de les situer rapidement dans le temps. Platon est né, a vécu et est mort à Athènes entre 428 et 346 av. J.-C. Sa philosophie s'inspire des pensées de Socrate, de Héraclite et de Pythagore. Elle occupe une place insigne dans l'histoire occidentale ; la célèbre phrase d'Alfred North Whitehead en témoigne à elle seule : « The safest general characterization of the European philosophical tradition is that it consists of a series of footnotes to Plato⁵⁶. » Aristote, le deuxième grand philosophe grec, est né en 384 av. J.-C. dans le nord-est de l'actuelle Grèce, il a été l'élève de Platon à l'Académie où il a ensuite enseigné. Aristote a très vite été en désaccord avec la théorie platonicienne des Idées.

Telle qu'elle nous a été léguée par Platon et Aristote, la pensée grecque invite l'esprit à considérer la réalité selon deux niveaux, deux catégories distinctes. D'un côté se trouve le royaume des Idées, le domaine de l'Un, de tout ce qui est immuable et éternel. C'est le territoire de la philosophie : métaphysique de l'être, logique de l'identité, et science (le calcul exact et le raisonnement rigoureux). De l'autre côté, c'est le monde du devenir, de la multiplicité, de tout ce qui est instable, éphémère, erratique. Ce monde se situe en dehors du domaine philosophique et de la science, en dehors de tout vrai savoir (*épistèmê*).⁵⁷

White distingue deux « catégories » dans son approche de la philosophie grecque : d'un côté « l'Un », c'est-à-dire l'ordre ; de l'autre le « multiple », le désordre. Nous notons

⁵⁶ WHITEHEAD Alfred North. *Process and Reality : An Essay in Cosmology*. New York : The Free Press, 1978, p. 39.

⁵⁷ WHITE Kenneth. *Le Plateau de l'Albatros*, pp. 48-49.

que White, à l'instar d'un Michel Onfray qui commence sa contre-histoire en s'appuyant sur la différence entre Platon et Démocrite, fait commencer l'histoire de la pensée grecque avec Platon. Nous conviendrons qu'il faut des bornes et que l'objet de White n'est pas d'être exhaustif mais de faire émerger des lignes de forces. Néanmoins, afin de mieux comprendre ce qui réellement se met en place à ce moment de l'histoire et de mieux éclairer la critique que formule l'auteur, il nous semble important de remonter en amont de la philosophie platonicienne et d'en signaler les origines.

Comme le disait très justement Whitehead, derrière l'idée d'ordre il y avait deux choses : il y avait l'idée magique de Pythagore, que les nombres sont la réalité ultime, et l'idée religieuse encore présente, chez Descartes comme chez Newton, que l'entendement divin est le fondement de l'ordre du monde.⁵⁸

La pensée de Pythagore, à laquelle il faudrait ajouter celles des Éléates Parménide et Zénon⁵⁹, se pose comme le point de départ de « l'idée d'ordre » ; celle-ci prend appui sur le postulat que « toutes les choses sont nombres »⁶⁰ et que ceux-ci sont la « réalité ultime ». À travers ce culte voué aux nombres, pures abstractions et productions de l'intellect humain, se dessinent les contours d'un modèle qui sera pérenne ; dorénavant l'abstrait primera sur le concret. La méthode pythagoricienne, élaborée à partir de la géométrie et de l'astronomie égyptiennes, est « non empirique et purement intellectuelle »⁶¹. Pour les pythagoriciens tout autant que pour les Éléates, l'intelligible prime sur le sensible, l'esprit sur le corps, l'Un sur le multiple ; c'est de cette approche dichotomique de la réalité que Platon a hérité.

Platon vécut à une époque mouvementée : la guerre du Péloponnèse engendra et la chute d'Athènes, dont il fut le témoin, et la tyrannie des Trente. Sa philosophie intellectualiste

⁵⁸ MORIN Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 2005, p. 137.

⁵⁹ Pythagore est né en 580 et est mort en 497 av. J.-C. ; les dates de Parménide ne sont pas connues, on estime que sa vie s'étend de la fin du VI^{ème} au milieu du V^{ème} siècle ; Zénon est né vers - 480 et est mort vers - 420.

⁶⁰ DUMONT Jean-Paul. *Les Écoles présocratiques*. Paris : Gallimard, collection « folio essais », 1991, p. 114.

⁶¹ *Ibid.*

est perçue par certains comme une réaction à cette période de troubles intenses : « Souffrance et inaptitude – ce furent elles qui créèrent tous ces arrière-mondes et cette courte folie du bonheur que connaît seul celui qui souffre le plus. »⁶² Les « arrière-mondes » sont un des concepts clefs de la philosophie nietzschéenne, et White s'en est largement inspiré. « Le royaume des Idées », que ce dernier évoque dans *Le Plateau de l'Albatros*, est un autre nom pour « arrière-monde », renvoyant au monde intelligible, et non sensible, vers lequel tend le philosophe platonicien. Au « royaume des Idées », région que seul le roi-philosophe peut connaître, se trouve des réalités immuables et universelles que Platon nomme « Idées » ou « Formes intelligibles » :

Il faut convenir qu'il y a une première espèce : la forme intelligible qui reste la même, qui est inengendrée et indestructible, qui ne reçoit pas autre chose venant d'ailleurs en elle-même et qui elle-même n'entre en aucune autre chose où que ce soit, qui est invisible et ne peut être perçue par un autre sens, voilà ce qui a été attribué comme objet de contemplation à l'intellection. Il y a une seconde espèce qui porte le même nom que la première et qui lui ressemble, qui est perceptible par les sens, qui est engendrée, qui est toujours en mouvement, qui vient à l'être en un lieu quelconque pour en disparaître ensuite, et qu'appréhende l'opinion jointe à la sensation.⁶³

On reconnaît là le principe dichotomique hérité de Pythagore : l'immuable est opposé à ce qui est en mouvement, l'intellect, au corps. Au compte de ces réalités immuables se trouvent le Beau, le Juste, le Vrai ou encore l'Être. Avec Platon, mais surtout par l'intermédiaire des écoles platoniciennes, naît ce que l'on nomme aujourd'hui la métaphysique⁶⁴ et qu'il faudrait plutôt appeler philosophie première ; c'est cette tradition que

⁶² NIETZSCHE Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Le Livre de Poche, collection « Classiques de la philosophie », p. 45.

⁶³ PLATON. *Timée*. Paris : GF Flammarion, 1999, p. 152.

⁶⁴ Le terme « métaphysique » se compose de *physikà*, la nature et son étude, et de la préposition, polysémique, *metá* qui signifie « parmi », « avec », mais aussi « après ». La première occurrence du terme ne remonte pas à Platon mais à Andronicos de Rhodes qui, trois siècles après la mort d'Aristote, édita ses œuvres en les classant selon un ordre chronologique : premièrement les livres sur la physique – *phusikè achroasis* – deuxièmement, les ouvrages qui venaient « après » – *metá phusikà*. Le terme « métaphysique » n'avait alors qu'une valeur éditoriale. Par la suite ce sont les platoniciens, de Simplicios (au VI^{ème} siècle ap. J.-C.) aux scolastiques du Moyen Âge, qui ont voulu voir dans le terme « métaphysique » un simple au-delà des réalités physiques, forçant

White critique et déconstruit dans le sillage de Nietzsche. Le monde supérieur du métaphysicien est un idéal transcendant vers lequel tend l'homme éclairé :

Peu importe d'ailleurs que notre Cité soit réalisable ou non, dans le fait. Nous savons qu'elle l'est en idée, et cela doit nous suffire à la fois pour guider notre action comme pour nous permettre de comprendre, et de juger, les Cités imparfaites dans lesquelles notre sort nous oblige à vivre.⁶⁵

La rencontre avec le « royaume des Idées » ne se fait jamais, la jouissance que celle-ci pourrait provoquer est toujours barrée ; l'homme vit dans l'espoir d'un lendemain meilleur.

Le platonisme, beaucoup plus que Platon, représente la moitié du legs grec ; l'autre moitié, toute aussi importante dans ses implications sur notre civilisation, a été impulsée par l'œuvre d'Aristote. Bien qu'Aristote s'opposa fortement à Platon, tous deux s'accordent sur ce que White nomme « le domaine de l'Un » : le monde des Idées pour Platon, le « Nous divin » pour Aristote. Ces deux concepts sont devenus la norme à l'aune de laquelle tout est jugé et évalué. À la différence de Platon et pour lutter contre les arguments fallacieux des antilogiques de son temps, Aristote s'est intéressé au réel, à l'ici-bas. Les antilogiques, ou éristiques, sont à l'origine de la sophistique. Les sophistes, maîtres en rhétorique, ont acquis leur renommée en excellant dans l'art de la persuasion. La qualité et la véracité du raisonnement étaient pour eux secondaires, il fallait d'abord séduire son auditoire en maniant les idées habilement. Afin de contrecarrer ces jeux de l'esprit, Aristote s'est mis au défi de bâtir une œuvre qui, à elle seule, pourrait répondre à l'ensemble des phénomènes qui se présentent à l'esprit de l'homme. Ce faisant, Aristote a découpé le domaine du savoir en

ainsi le trait des écrits de Platon. Cette simplification s'est encore accentuée au XIX^{ème} siècle avec l'avènement d'une pensée anti-platonicienne : « Nous voyons au XIX^{ème} siècle, remarque Émile Bréhier, se dessiner une tendance, encore très forte maintenant, à faire de Platon un pur rationaliste qui identifie la réalité véritable à l'objet de l'intelligence et enseigne à déterminer cet objet par une discussion raisonnée, dont le type est emprunté aux mathématiques. » (*Histoire de la philosophie*, tome I, p. 90) Nietzsche a largement contribué à créer cette « tendance » ; il faut donc être conscient que cette tradition, à laquelle appartient White, déconstruit davantage le platonisme que l'œuvre de Platon à proprement parler.

⁶⁵ KOYRÉ Alexandre. *Introduction à la lecture de Platon*, p. 135.

champs : « Toute application de la pensée est ou pratique ou poétique, ou théorétique »⁶⁶. La postérité, qu'elle ait été pour ou contre la pensée d'Aristote, s'est inspirée de cette découpe. Ainsi ont émergé distinctement la politique, l'éthique et l'économie pour le « pratique » ; la tekhnê – c'est-à-dire l'art et la technique – pour le poétique ; la théologie, la mathématique et la physique, pour le théorétique. C'est dans l'*Organon* qu'Aristote a posé les bases de sa pensée. En tête de l'*Organon* se trouvent les *Catégories*, elles sont les genres les plus généraux de l'être, et elles correspondent aux différentes manières de signifier quelque chose en employant le verbe « être ». Aristote en distingue dix : la substance (ou essence), la quantité, la qualité, la relation, le lieu, le temps, la position, la possession, l'action, la passion. Ainsi, lorsque nous disons « Kenneth White est un poète », nous employons le verbe être sous la catégorie de l'essence ; lorsque nous disons « Kenneth White est aussi professeur », sous la catégorie de la qualité ; lorsque nous disons « Kenneth White est en Bretagne », sous la catégorie du lieu. Ce sont ces catégories qui sont à l'origine de la critique whitienne, laquelle prend appui sur l'œuvre d'Alfred Korzybski :

Je ne dénigre nullement le travail remarquable et sans précédent d'Aristote aux environs de 350 av. J.-C. Je tiens à affirmer explicitement mon admiration pour son génie extraordinaire, surtout si l'on considère l'époque où il a vécu. Néanmoins, l'altération de son système et la rigidité qu'a imposée ce système altéré, tel qu'il a été appliqué de force pendant presque deux mille ans par les groupes au pouvoir [...] ont conduit et ne peuvent que conduire à davantage de désastres.⁶⁷

Korzybski critique ici l'aristotélisme, c'est-à-dire la vie de l'œuvre d'Aristote à travers l'histoire. La position de White est similaire, le scientifique comme le poète interrogent la validité d'une telle pensée dans le contexte de la postmodernité et parlent de « désastres »

⁶⁶ ARISTOTE. *La Métaphysique*. Paris : Vrin, 1991, p. 217.

⁶⁷ KORZYBSKI Alfred. *Une Carte n'est pas le territoire*. Trad. de l'anglais par Didier Kohn, Mireille de Moura, Jean-Claude Dernis. Paris : Éditions de l'éclat, 2007, pp. 45-6. Il faut apporter ici une précision sur le texte originel. *Science and Sanity, an introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, publié pour la première fois en 1933, n'étant plus édité, il est très difficile de s'en procurer une copie, aussi avons-nous opté pour la récente traduction et publication en langue française.

induits par « l'altération » d'un tel système. Utilisées de manière abusive, les catégories aristotéliennes ont largement contribué à restreindre le champ de vision de l'homme occidental. L'analyse que propose Korzybski dans *Science and Sanity* est, à cet égard, sans comparaison.

Korzybski repère quatre apories qui « ont modelé nos perceptions », « entravé la recherche scientifique » et nous ont empêché de « voir le monde avec un regard neuf. »⁶⁸ La première critique prend pour cible la structure sujet-prédicat de la phrase telle qu'elle est présentée dans les *Catégories* ainsi que l'équation – « A est B » – à laquelle elle a donné lieu⁶⁹. Cette structure symétrique, au sein de laquelle le sujet grammatical est qualifié par le prédicat, restreint – en excluant toute asymétrie – le nombre de relations exprimables. La deuxième contradiction que Korzybski repère dans la tradition aristotélienne est celle du « est » d'identité – « Kenneth White est un poète ». L'identité « nécessite une similitude absolue sous tous les aspects, ce qui ne s'observe jamais dans ce monde ni dans notre tête. »⁷⁰ L'avant-dernière aporie consiste en l'orientation dite bivalente – « soit-soit » – de la pensée : il fait soit chaud soit froid ; on écrit soit de la prose soit de la poésie. Cette bivalence engendre l'incapacité à prendre en compte les degrés de différence. La dernière des quatre apories est un prolongement de la précédente, elle porte le nom « d'élémentalisme ». Korzybski appelle « élémentalistes » tous les mots qui découpent ce qui ne peut être découpé empiriquement. Avant la révolution de la physique quantique les physiciens parlaient de manière distincte de l'espace et du temps ; l'espace et le temps, avant de devenir indissociables, étaient des termes « élémentalistes ». Ces quatre apories mettent au jour l'inadéquation entre les règles issues de la tradition aristotélienne et le réel, l'inadéquation entre « le domaine de l'Un » et la vie ici-bas. C'est de cette inadéquation que sont nés les désastres dont parlent Korzybski et White.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁹ Émile Bréhier fait remarquer sur ce point la déformation du texte d'Aristote qui ne dit pas A est B mais B appartient à A.

⁷⁰ KORZYBSKI Alfred, *op. cit.*, p. 176.

Platon et Aristote ont imaginé de redoutables systèmes de pensée qui, selon leurs détracteurs, ont été usés et altérés au fil du temps. Ainsi, White, dans le sillage de Nietzsche et de Korzybski, exprime des réticences vis-à-vis de ces deux traditions qui, en prenant appui sur le travail de Pythagore, se sont fondées sur un ordre surnaturel ouvrant la voie à toute la tradition philosophico-religieuse de l'Occident. C'est donc en suivant cette même logique que le travail de sape s'est tourné vers le christianisme.

3) Le christianisme

White a grandi dans une famille protestante et a fréquenté pendant de longues années l'église de son village ; il a acquis de solides connaissances en matière de religion mais a très tôt pris ses distances avec le christianisme. Ainsi écrit-il par exemple : « Or le christianisme, avec sa croyance en Dieu, avec son idée de la personne, avec sa morale, nous ont menés dans une sorte de marécage psychologique »⁷¹. La critique du christianisme qu'il formule est d'obédience nietzschéenne, elle est acerbe et sans concession.

Dans la *Généalogie de la morale* Nietzsche cherche, en effet, à mettre au jour les origines des valeurs judéo-chrétiennes qu'il considère être au fondement de la morale occidentale contemporaine. Pour le philosophe allemand les valeurs que l'Occident cultive depuis plus de deux millénaires reposent sur l'idée de la Cité idéale, ce monde plus élevé qui diffère en tout point du monde dans lequel l'homme vit ici-bas : « C'est encore et toujours sur une *croyance métaphysique* que repose notre croyance en la science [...] cette croyance chrétienne qui était aussi celle de Platon. »⁷² Nietzsche voit un lien fort entre le platonisme et le christianisme. Le premier aurait ouvert la voix au second en rendant accessible au plus grand nombre l'accès au « domaine de l'Un » qui, chez Platon, était réservé au seul philosophe. Avec la religion du Christ, ce « platonisme populaire », chaque citoyen peut

⁷¹ WHITE Kenneth. *Le Poète cosmographe*, p. 180.

⁷² NIETZSCHE Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 182.

goûter à la transcendance et entrevoir le monde idéal vers lequel il tend inexorablement. L'exemple de saint Augustin est à cet égard significatif. Ce brillant philosophe et théologien chrétien de l'Antiquité tardive s'est converti au christianisme (plus précisément à la doctrine paulinienne) après avoir été sensibilisé à la philosophie platonicienne. Le platonisme et le christianisme constituent les deux premières étapes de « l'autoroute de l'occident » dont parle White. Cette « autoroute » a fait son temps : la « croyance en Dieu », « l'idée de la personne », la « morale » ainsi que « la pensée théologique »⁷³ sont, aujourd'hui du moins, autant de freins au développement dynamique de notre civilisation. De concert avec Nietzsche, l'auteur s'en prend donc à l'héritage que le christianisme nous a laissé, leur critique cible des points précis du dogme chrétien qui nécessitent d'être mis en lumière.

Le préjugé de « l'esprit pur ». – Partout où a régné la doctrine de la spiritualité pure, elle a détruit pas ses excès la force nerveuse : elle enseignait à mépriser le corps, à le négliger ou à le tourmenter, à tourmenter et à mépriser l'homme lui-même, à cause de tous ses instincts ; elle produisait des âmes assombries, raidies et oppressées. [...] Une extrême nervosité, devenue générale et chronique, finissait par être l'apanage de ces vertueux esprits purs : ils n'apprenaient plus à connaître la *joie* que sous la forme de l'extase et autres prodromes⁷⁴ de la folie – et leur système atteignait son apogée lorsqu'ils considéraient l'extase comme point culminant de la vie et comme étalon pour *condamner* tout ce qui est terrestre.⁷⁵

Nietzsche fait ressortir la structure binaire de la tradition « platonico-chrétienne ». L'« esprit pur » y est opposé au corps impur, l'intellect au sens, et par extension l'immuable au changement. Ce dernier aspect est le point d'orgue de toute la critique. Pour Nietzsche, il ne fait aucun doute que Platon a imaginé les arrière-mondes parce qu'il était dans l'incapacité de faire face aux événements de son temps. La période difficile que traversait la Grèce d'alors l'a convaincu que le monde ici-bas était impur et qu'il fallait en condamner toutes les formes. L'histoire de l'Occident a voulu croire en son approche du réel et, à l'instar de saint Augustin

⁷³ WHITE Kenneth, *op.cit.*, p. 180.

⁷⁴ Prodromes : symptômes annonçant une maladie.

⁷⁵ NIETZSCHE Friedrich. *Aurore*. Paris : Hachette, collection « Pluriel philosophie », 2005, p. 36.

et de son péché originel, a donné corps aux grands principes de sa philosophie. Saint Augustin, qui s'opposait à la doctrine hérésiarque de Pélage, pensait que tout homme, dès sa naissance, était en état de péché parce qu'il était fils d'Adam. Selon cette doctrine le péché est une faute contre les règles édictées dans les « Dix commandements » ; au compte de ces règles se trouvent la raison et la vérité. Quiconque ne suivra pas ces règles tombera dans le blasphème et ira en Enfer, quiconque les suivra accèdera au Paradis. Dans la lecture de Nietzsche et de White, le péché (cette transgression de la loi divine qui engendre la mort de l'âme et la condamnation de l'individu) régit les comportements et finit par détruire « la force nerveuse », par produire « des âmes assombries, raidies et oppressées ». On notera donc que cette conception de la personne propre au christianisme qui est ici condamnée.

L'omniprésence de la « loi universelle » au sein de notre culture a tourné le regard de l'homme occidental vers l'au-delà. L'exemple du péché originel montre bien à quel point le fidèle doit avoir les yeux rivés sur cette loi. Ainsi, cette idée religieuse dont Edgar Morin repère les traces chez Descartes et Newton, a contribué à mettre l'homme à distance de la terre et à en faire un être « sur-civilisé ».

4) Descartes et la modernité

Le grand ethnologue allemand Leo Frobenius a longuement médité sur l'évolution des civilisations ; il est l'auteur d'un texte fameux qui a eu une influence souterraine tout au long du XX^{ème} siècle. Dans *Le Destin des civilisations*⁷⁶ Frobenius distingue quatre grandes phases de l'histoire de l'homme. La première phase est celle du mythologique qui correspond à la période durant laquelle l'homme s'accorde un statut identique à celui des autres êtres vivants. Certaines peuplades animistes vivent aujourd'hui de la sorte. Pour les animistes, tout ce qui est vivant recèle une âme – la faune, la flore mais aussi les éléments naturels. À ce titre, il

⁷⁶ FROBENIUS Léo. *Le Destin des civilisations*. Paris : Gallimard, 1940.

convient de leur vouer un culte. Au cours de la phase mythologique l'homme vit en bonne intelligence avec la nature et n'en abuse pas. En Occident, cette phase se termine à la fin du néolithique. La deuxième phase est celle des grandes religions. L'homme se perçoit comme l'objet préféré, il est l' élu de Dieu et en tant que tel occupe la place la plus importante de toute la création. La troisième est la phase philosophique, elle correspond au moment où le sujet devient conscient et critique de son environnement. Il est à noter qu'une rupture importante se produit entre la première phase et les suivantes. L'homme, en prenant conscience de sa particularité, s'isole progressivement du reste du vivant et se replie sur lui-même. La quatrième phase (celle qui commence au XVII^{ème} siècle et s'étend jusqu'à la moitié du XX^{ème} siècle) est la plus radicale :

Depuis trois siècles nous sommes tous, directement ou indirectement, nourris de la pensée cartésienne, puisque, depuis trois siècles justement, toute la pensée européenne, toute la pensée philosophique du moins, s'oriente et se détermine par rapport à Descartes.⁷⁷

C'est à Descartes qu'Alexandre Koyré attribue la paternité de la modernité.⁷⁸ White, dans le sillage de Rilke et de Heidegger, souscrit à cette thèse et dénonce le caractère outrecuidant de l'homme occidental moderne. La quatrième phase s'inscrit dans la continuité des deux précédentes, l'homme développe un caractère de plus en plus anthropocentrique. Arrogant envers l'Autre (les conquêtes se sont répétées tout au long de la modernité), il l'est aussi envers la terre : le résultat de la philosophie cartésienne « est une exploitation forcenée du monde, une pollution de la nature, un désastre écologique »⁷⁹. La philosophie de Descartes

⁷⁷ KOYRÉ Alexandre, *op. cit.*, p. 164.

⁷⁸ Hobbes et Bacon qui, eux, sont absents de l'œuvre whitienne, ont aussi contribué au développement de la philosophie et de la science moderne.

⁷⁹ WHITE Kenneth, *op.cit.*, p. 180.

est à l'origine de ce que Heidegger nomme la « technique »⁸⁰ ; la « technique » est à l'origine du « désastre écologique » dont parle White.

Dans *Le Discours de la méthode* Descartes distingue de manière dichotomique l'esprit, qu'il nomme « res cogitans » (« la chose pensante »), du corps, « res extensa » (« la chose étendue ») ; l'héritage de la tradition platonico-chrétienne est bien visible. Cette coupure entre le corps et l'esprit s'accompagne d'une autre entre l'homme et la nature, c'est d'elle que la « technique » découle. Lorsque l'on dresse un tableau noir de la modernité, il est de coutume de citer la phrase clé du *Discours de la méthode* dans laquelle Descartes explique qu'il faut « nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature. » Il va sans dire qu'à l'heure de l'écologie cette parole laisse imaginer que le projet cartésien était, dès l'origine, orienté vers une « exploitation forcenée de la nature ». Une mise en contexte s'impose :

Sitôt que j'eus acquis quelques notions générales touchant la physique [...] j'ai cru que je ne pouvais les tenir cachées sans pécher grandement contre la loi qui nous oblige à procurer, autant qu'il est en nous, le bien général de tous les hommes. Car elles m'ont fait voir qu'il est possible de parvenir à des connaissances qui soient fort utiles à la vie, et qu'au lieu de cette philosophie spéculative, qu'on enseigne dans les écoles, on peut en trouver une pratique, par laquelle connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieux et de tous les autres corps qui nous environnent, aussi distinctement que nous connaissons les divers métiers de nos artisans, nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature. Ce qui n'est pas seulement à désirer pour l'invention d'une infinité d'artifices, qui feraient qu'on jouirait, sans aucune peine, des fruits de la terre et de toutes les commodités qui s'y trouvent, mais principalement aussi pour la conservation de la santé, laquelle est sans doute le premier bien et le fondement de tous les autres biens de cette vie.⁸¹

Le projet de Descartes, tout en étant un « projet mathématique de la nature »⁸², est tout ce qu'il y a de plus noble au départ car il a un caractère progressiste. Une bonne connaissance

⁸⁰ Voir le chapitre « La question de la technique » dans *Essais et conférences*. HEIDEGGER Martin. *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, collection « Tel », 2006.

⁸¹ DESCARTES René. *Le Discours de la méthode*. Paris : Flammarion, collection « Le monde de la philosophie », 2000, pp. 68-69.

⁸² C'est ainsi que Heidegger nomme le projet de Descartes dans *Être et temps*.

et une bonne mise en application des lois de la physique pourront permettre d'améliorer les conditions de vie de l'être humain, « le bien général de tous les hommes ». Comment expliquer dès lors la critique qu'un Rilke, un Heidegger ou un White formule à l'encontre de la philosophie cartésienne ? En distinguant, une fois encore, l'œuvre de Descartes du cartésianisme ; c'est au déploiement des thèses cartésiennes que l'on s'en prend. Cette philosophie – qui n'est pas une « philosophie spéculative » – a eu un impact très visible sur le monde occidental. La culture de la machine, qui se développe à partir de la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle, puis qui culmine avec les révolutions industrielles de la fin du XVIII^{ème} siècle et du XIX^{ème} siècle (cette culture que Heidegger nomme « technique ») est la mise en application concrète d'une telle philosophie. De cette mise en application naît la pensée du Progrès. Tout en étant une éthique en apparence noble lorsque Descartes en formule les prémisses, le Progrès n'aura – très rapidement – plus d'yeux que pour l'exploitation abusive de la nature et se retournera contre l'homme. Comme le fait remarquer Edgar Morin, la philosophie cartésienne reste régit par la « loi universelle » et « l'entendement divin » ; en cela elle est, elle aussi, comme aimantée vers un ailleurs en direction duquel elle tend sans prendre conscience des dérèglements que son système engendre. Le Progrès, en ce sens, est bien à l'image d'une autoroute sur laquelle l'homme se déplace à toute vitesse.

« L'autoroute de l'Occident » repose sur trois piliers : le platonisme, le christianisme et le cartésianisme, ces trois phases de l'histoire occidentale sont marquées par un goût de l'au-delà. Le monde des Idées, le Paradis ou l'Enfer, et la promesse d'un lendemain plus heureux n'ont eu de cesse de détourner le regard de l'homme occidental vers un au-delà de la terre. White a étudié cette longue histoire dans le menu détail et y a repéré des « courants divergents, des îlots différents » qu'il a « essayé de découvrir et d'explorer »⁸³. Avec les poètes et philosophes romantiques, avec les grandes figures de la postmodernité naissante,

⁸³ WHITE Kenneth, *op.cit.*, p 180.

White s'est lancé à la reconquête de la terre et de la Vie ; c'est donc vers un long cheminement en dehors des sentiers battus que son oeuvre nous conduit à présent.

Chapitre 2

Dépasser la métaphysique

A) Ralliement et recommencement

Le travail de « culturanalyse » que l'on découvre en lisant l'œuvre whitienne a pour fonction de mettre au grand jour l'axe principal sur lequel notre culture s'est construite, des origines de sa tradition philosophique jusqu'à la crise qu'elle traverse aujourd'hui. Dans la lecture qu'il propose, le monde urbain et son caractère entropique ne sont que la partie émergée du problème, ce sont les fondements mêmes de notre culture qui font défaut. À partir de ce constat d'échec tous les efforts de l'auteur se dirigeront vers une sortie de ce qu'il appelle « l'autoroute de l'Occident ».

1) Imprégnation par la lecture

La seconde moitié du XX^{ème} siècle a mis à la disposition du lecteur boulimique de quoi se rassasier ; l'accès à tout type de littérature, provenant des cinq continents et de tous les âges, a été facilité par le nombre croissant de publications et de rééditions. Dans le monde anglophone, de 1935 à 1960 a lieu la « Paperback Revolution ». En France, les Trente Glorieuses donnent naissance – en 1953 – au Livre de Poche. Que ce soit en Écosse ou en France, White évoluera donc dans ce contexte très favorable à l'ouverture tous azimuts au monde de l'écriture. Il a profité de ce nouveau souffle pour se forger une culture hors du commun, et son œuvre témoigne d'une vertigineuse érudition. À qui White, dans cette ouverture à l'Autre que permet la lecture, se rallie-t-il ? S'inscrit-il dans une tradition particulière ?

Trois entrées sont envisageables pour répondre à ces questions. Nous nous attarderons, dans un premier temps, sur les essais et les monographies en nous efforçant de faire ressortir les grands axes de l'œuvre. Ensuite, une lecture de la « Petite bibliographie nomade » – qui accompagne *L'Esprit nomade* – jettera une lumière sur l'étendue des lectures de l'auteur. La

troisième source qui sera abordée correspond à la première section – intitulée « To Salute the Isolato » – du recueil *Le Passage extérieur*. Nous suivrons pas à pas ces trois étapes, en mettant l'accent sur la troisième, pour essayer de mieux cerner l'espace littéraire et philosophique dans lequel White évolue.

L'œuvre en cours de White comprend huit recueils de poèmes, autant de récits de voyages et onze essais. À ceci vient s'ajouter un nombre important de publications qui sont souvent le fruit d'un travail collectif. L'exemple le plus probant étant les *Cahiers de Géopoétique* sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir. Dans ses essais White met l'accent sur ceux qu'il appelle les « nouveaux compagnons ». Il se fraye un chemin à travers leurs œuvres en s'efforçant d'accéder à la pulpe de leur travail et d'en transmettre la dynamique. Les écrits d'Arthur Rimbaud, d'Henry David Thoreau, d'Ezra Pound, de Joseph Delteil, d'Henri Michaux, de Jacques Derrida, de Hugh MacDiarmid ou encore de John Cowper Powys donnent lieu à des chapitres de *La Figure du dehors*, d'*Une apocalypse tranquille* et de *L'Esprit nomade*. D'autres auteurs comme Antonin Artaud, Victor Segalen, Gary Snyder ou des peintres tels que Vincent Van Gogh, Richard Texier et Hokusai sont l'objet de monographies. Un entretien consacré au rapport Occident-Orient⁸⁴, ainsi qu'un court essai qui a pour but d'éclaircir le lien entre Kenneth White et Gilles Deleuze⁸⁵, attestent de l'ouverture de l'homme et de l'œuvre au monde des arts et de la pensée. Avant d'essayer de comprendre ce qui se cache derrière ces noms, il convient d'explorer plus avant la bibliothèque whitienne.

À cet égard, la « Petite bibliographie nomade » constitue un important jalon. Bien que *L'Esprit nomade* soit originellement une thèse (dont la bibliographie est une des composantes), il ne sera pas inutile d'en faire ressortir les grandes lignes. Plus de deux cents

⁸⁴ WHITE Kenneth. *L'Ermitage des brumes, Occident, Orient et au-delà*. Paris : Éditions Devry, collection « Chemins de sagesse », 2005.

⁸⁵ WHITE Kenneth. *Dialogue avec Deleuze*. Paris : Éditions Isolato, 2007.

auteurs et environ trois cent cinquante ouvrages sont référencés dans ces pages. Poètes, romanciers, philosophes, biologistes, physiciens, mathématiciens, psychanalystes, d'Occident et d'Orient, constituent l'humus de la pensée déployée dans cet essai. Si les textes à caractère philosophique représentent le plus grand nombre d'entrées, il y a néanmoins un certain équilibre entre les différentes disciplines mises en présence. White, qu'il semble à première vue difficile de ranger dans une tradition tant le champ de ses références est vaste, démontre qu'il est avant tout un homme de son temps. En effet, la seconde moitié du XX^{ème} siècle est marquée par le décloisonnement et la mise en relation de différents domaines :

Alors que jusqu'à l'aube du XX^{ème} siècle, les différentes disciplines scientifiques se développent sans pratiquement aucun échange entre elles – qu'avaient en effet de commun la biologie et la physique, la méthodologie historique et la chimie ? –, il en procède tout différemment aujourd'hui. Il y a une interpénétration de tous les champs de recherches. [...] Le recul des limites de nos connaissances est l'affaire de toutes les disciplines, donc de chacun. Saint-John Perse l'avait compris : « Aussi loin que la science recule ses frontières, et sur tout l'arc étendu de ces frontières, on entendra courir la meute chasserresse du poète. »⁸⁶

C'est dans une logique de l'interdisciplinarité que le XX^{ème} siècle s'est le plus distingué, et l'œuvre whitienne en est un parfait exemple. Cette « Bibliographie nomade » est marquée par ce phénomène ; elle montre que White, pour élaborer et nourrir son projet littéraire, puise dans les différents champs du savoir. Ce premier constat signe la rupture d'avec la tradition aristotélicienne. Celle-ci a, au cours de la modernité, poussé à l'ultra spécialisation et a contribué au cloisonnement du savoir. La triade « pratique, poétique, théorique » d'Aristote, a fini par étanchéifier les différents domaines de la connaissance et empêcher toute approche englobante du savoir.

⁸⁶ J-P BATON et G. COHEN-TANNOUDJI. *L'Horizon des particules*, cité par Jacqueline RUSS. *La Marche des idées contemporaines*. Paris : Armand Colin, 1994, p. 243.

La troisième entrée dans le cercle des nouveaux compagnons se fera par l'étude du premier livre du recueil *Le Passage extérieur*. Si l'étude détaillée de la « Bibliographie nomade » pourrait s'avérer être un travail laborieux, il nous semble que « To Salute the Isolato » offre la possibilité de répondre aux questions posées plus haut : celles du ralliement et de la tradition. *Le Passage extérieur* (publié en 2005) est l'avant-dernier recueil de White, le dernier, qui date de mars 2011, étant *Les Archives du littoral*. La structure du livre apparaît très clairement dès la première lecture : un axe chronologique qui part de Héraclite et s'arrête à Heidegger, des références à des œuvres et des lieux qui dépassent le cadre de la littérature. Qui sont ces hommes et ces lieux qui composent ce livre ? Ont-ils une, voire plusieurs, caractéristiques en commun ?⁸⁷

« To Salute the Isolato » se compose de vingt-deux poèmes. Quatre « familles » forment l'architecture de ce premier livre : poètes, philosophes, moines et lieux. White agence ces quatre familles sur un axe chronologique qu'il fait commencer au VI^{ème} siècle avant notre ère avec le présocratique Héraclite et le penseur chinois Confucius. Le groupement de textes se clôture par le poème « Black Forest » consacré au phénoménologue allemand Heidegger. Entre ces deux bornes qui, d'un seul grand geste, circonscrivent deux mille cinq cents ans d'Histoire, il est question d'une première série d'hommes dont la caractéristique principale est d'être resté loin des institutions ; les poèmes « François Villon » et « Rimbaud at Batavia » évoquent – par exemple – les parcours de ces deux marginaux. À l'inverse White fait référence à d'autres personnages historiques qui sont associés à la religion ; c'est le cas de

⁸⁷ Notons qu'à la page 148 du *Passage extérieur*, dans le poème *An Orchestrated chronicle of the Island*, White apporte des précisions sur ses lectures : « I have a little library with me here on the island : Nietzsche, Husserl, Heidegger, those philosophical figures who, I would say, have gone the furthest. » Ceci nous a servi de guide pour les pages à venir. S'il n'y a rien de surprenant à ce que Nietzsche et Heidegger figurent parmi des influences majeures de White, il n'en va pas de même pour Husserl. Comme le signale Michèle Duclos « bien que White en 1985 ait placé sa magistrale conférence, « Crise et création dans la culture occidentale », sous l'invocation de Husserl, par la suite il n'évoquera plus guère la figure du père de la phénoménologie. » (*Kenneth White, nomade intellectuel, poète du monde*, p.103). Husserl est donc, en 2005, réintégré dans le cercle des influences majeures.

saint Mathieu – « At St Matthew's Point » – et de Bède le Vénérable – « The Death of Bede ». Notons donc une apparente tension entre ces deux groupes qui sont ici juxtaposés.

Cet aménagement pourrait être vu comme une version du canon whitien. Néanmoins, White précise dans une note à la fin du recueil que cette sélection n'est qu'un échantillon de ses influences, « une courte investigation historique sélective. »⁸⁸ Plus qu'un canon, ce rassemblement rappelle celui qu'Ezra Pound propose à la fin de *Guide to Kulchur* et dont le titre, « As Sextant », indique qu'il s'agit plutôt d'un outil de navigation qui aidera le lecteur désireux de pénétrer le vaste monde de la culture. En d'autres termes, la pensée du canon est écartée au profit d'une approche plus souple, une approche qui donne le choix et la possibilité aux lecteurs à qui, en revanche, il est demandé d'être actifs et acteurs. En retour, l'angoisse que peut susciter le canon chez l'écrivain (angoisse engendrée par les poètes « forts » selon la thèse défendue par Harold Bloom dans *The Anxiety of Influence*, par exemple) n'est plus de mise. White, en annonçant clairement sa filiation, revendique son appartenance à un vaste mouvement dans lequel il s'insère et contre lequel il n'est pas en lutte. Le constat est donc le même que celui que nous faisons au sujet de la « Petite bibliographie nomade » : White s'insère dans un mouvement pluriel, il se rallie à l'Autre pour déployer, et non pas réprimer, une énergie. Ainsi le titre du recueil (*Le Passage extérieur*) trouve une première explication ; le passage est ce qui mène d'un texte à l'autre, d'une œuvre à l'autre et qui permet de naviguer dans le temps et dans l'espace. « La philosophie du passage, dit l'auteur dans le prologue au recueil, prend la relève de la philosophie de l'être »⁸⁹, le « est » se substitue au « et ». Cette nouvelle orientation n'est pas sans rappeler la philosophie de Deleuze et Guattari dont le rhizome est synonyme de passages, de mises en relation un plan horizontal.

⁸⁸ WHITE Kenneth. *Le Passage extérieur*. Paris : Mercure de France, 2005, p. 244.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 8.

Il y a toujours eu une lutte dans le langage entre le verbe « être » et la conjonction « et », entre *est* et *et*. Ces deux termes ne s'entendent et ne se combinent qu'en apparence, parce que l'un agit dans le langage comme une constante et forme l'échelle diatonique de la langue, tandis que l'autre met tout en variation, constituant les lignes d'un chromatisme généralisé.⁹⁰

Cette distinction entre la philosophie de l'être et la philosophie du passage signale un glissement de l'immobilisme vers le mobilisme. Bien qu'il soit encore difficile d'appréhender les lectures de White dans leur totalité, il apparaît clairement que sa démarche se caractérise par l'ouverture et le mouvement. L'ouverture et le mouvement (notions qui s'opposent à la clôture et à l'immobilisme) sont le signe d'un ralliement à une autre tradition.

2) L'autre tradition

L'axe chronologique de « To Salute the Isolato » trouve son origine au VI^{ème} siècle avant notre ère. La tradition qui, en Occident, a cherché à dépasser la métaphysique et dont Nietzsche s'est fait l'instigateur remonte à cette même époque. Husserl, Heidegger, Axelos, Beaufret ou Fink ont participé à réhabiliter la pensée pré-platonicienne qui trouve un ancrage dans la pensée de Héraclite ; tous ont voulu reprendre la pensée philosophique à la base, à partir de son éclosion. Dans le domaine poétique du XX^{ème} siècle le dialogue entre Héraclite et les poètes a aussi été très vivant, preuve d'une convergence entre la philosophie et la poésie déjà annoncée par le Romantisme allemand :

Des poètes découvrent chez les présocratiques des sources d'inspiration : tel jadis Hölderlin [...], T.S. Eliot, dont les « Four quartets » (sic.) sont consciemment

⁹⁰ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix. *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie* 2, p. 124.

sillonnés par des thèmes héraclitéens, [...] André Breton [...] René Char [...] Saint-John Perse se réclamant de l'Obscur (Héraclite) qui habitait l'éclat.⁹¹

Hormis René Char, tous les poètes mentionnés par Axelos ont été importants pour White. S'il est vrai – comme le dit Michèle Duclos dans *Kenneth White nomade intellectuel, poète du monde* – qu'Héraclite apparaît somme toute assez rarement dans l'œuvre de White, il nous semble néanmoins significatif de le retrouver en tête de ce recueil, au seuil de ce nouvel axe historique. Mais pourquoi Héraclite plus qu'un autre ? Ses seuls fragments pourraient-ils augurer d'un changement radical ?

Commencement, recommencement sont des termes récurrents dans les textes qui travaillent à un dépassement de la métaphysique. Dans ce geste de reprise la figure du cercle est centrale. La structure de « To Salute the Isolato » suit cette logique : de Héraclite on chemine jusqu'à Heidegger qui à nouveau fait la connexion avec le philosophe grec. Les deux bouts de la chaîne communiquent, se recoupent : « dans la circonférence du cercle commencement et fin coïncident » (Héraclite, fragment 103). N'est-ce pas ce que dit aussi Jean Beaufret dans *Dialogue avec Heidegger* ? « Les fragments de Héraclite sont de tels éclats, ou si l'on veut, autant d'éclairs qui nous parviennent du fond des âges comme la fulguration encore d'un orage qui s'y serait mystérieusement retiré. »⁹² Le cercle s'oppose à la droite. Avec la figure du cercle il y a toujours un retour à l'initial. A contrario, avec la ligne droite (symbole du Progrès), il n'y a pas de retour, de regard tourné vers l'arrière. White, qui s'accorde avec Heidegger pour dire que l'Homme moderne n'est pas *au* monde, éprouve à son tour le besoin de revenir au point d'origine.

⁹¹ AXELOS Kostas. *Vers la pensée planétaire*. Paris : Éditions de Minuit, collection « Arguments 21 », 1970, pp. 67-68.

⁹² BEAUFRET Jean. *Dialogue avec Heidegger*. Paris : Éditions de Minuit, 1973, p. 38.

They called him
the dark, the obscure, the mysterious one
o skoteinos

walked the sunburnt rock of Hellas
Saying :

“man lives farthest
from what is nearest”

or

“better put out human fiction
than put out a fire”

nobody got the drift
of what moved his mind

he went from shadow
through blinding clarity
into shadow

o skoteinos.

« Heraclitus » et deux autres textes – « At St Matthew’s Point » et « Boethius et Tones » – appartiennent à ce qui apparaît être le premier bloc de « To Salute the Isolato ». Celui-ci couvre la période qui va de Héraclite à Boèce, de l’Antiquité au tout début du Moyen Âge. Le poème se compose de deux tercets, de quatre couplets et de deux vers esseulés. La conjonction « or » autour de laquelle tout s’articule vient renforcer l’idée d’alternative que White envisage sur le plan de l’Histoire ; deux tercets et quatre couplets sont symétriquement disposés de part et d’autre de la conjonction, ils forment un chiasme de construction. Le dernier vers, « *o skoteinos* », brise cette structure miroir ; il se détache visuellement de

l'ensemble ordonné. L'accent est placé sur ce terme qui revient par trois fois : en anglais – au deuxième vers – et en grec translittéré – aux troisième et onzième vers. Dans le sillage de Saint-John Perse et de Heidegger, White parle de « l'Obscur ». Il y a deux façons de justifier le surnom attribué à Héraclite, et White s'accorde avec l'une comme avec l'autre. La première, la plus répandue, s'appuie sur la difficulté qu'avaient ses contemporains et qu'ont eu les philosophes ultérieurement à saisir une pensée qui se déploie par aphorismes – « nobody got the drift of what moved his mind ». L'aphorisme, formule synthétique et frappante, a également été l'apanage de Nietzsche dont le goût prononcé pour la fulgurance a influencé tout le XX^{ème} siècle. Une deuxième lecture possible est celle que propose Heidegger dans *Essais et conférences*. Héraclite est appelé ainsi « parce qu'il pense, en questionnant, vers la Clarté⁹³ » – « he went from shadow through blinding clarity into shadow ». Cette pensée du questionnement qui est celle du poète-penseur, fore dans le champ de l'esprit un chemin pour accéder à la clarté. Selon Heidegger, l'expérience de la pensée, qui est soutenue par un perpétuel questionnement, est « pauvre en images et sans attrait. »⁹⁴ Le terme « Obscur » est donc synonyme de recherche, de cheminement dans un espace mental voilé.

Ce qu'il nous reste de Héraclite ne représente qu'une centaine de citations parvenues jusqu'à nous grâce aux textes des auteurs anciens.⁹⁵ Les passages entre guillemets de « Heraclitus » (« man lives farthest from what is nearest » et « better put out human fiction than put out a fire ») correspondent, dans l'édition de Jean-François Pradeau, aux fragments 112 et 115. La première citation insiste sur la distance qui sépare l'homme de ce qui lui est proche, sur son incapacité à apprécier ce qui se présente directement à lui. La deuxième citation réitère la critique. La « fiction », du latin *finco* « façonner », « forger », s'attaque à ce

⁹³ HEIDEGGER Martin. *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, collection « Tel », 2006, p. 341.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 278.

⁹⁵ Plusieurs éditions sont disponibles, chacune propose un agencement différent. Les plus citées sont celles des pionniers H. Diels et M. Marcovich. Dans *Essais et conférences* Heidegger utilise celle de H. Diels. L'édition sur laquelle nous travaillons est celle de Jean-François Pradeau publiée par GF Flammarion, *Héraclite Fragments (Citations et témoignages)*.

qui est créé par l'imagination, ce qui s'intercale entre l'homme et le monde. La fiction en cela s'opposerait au feu qui est vitalité :

Ce n'est pas cependant qu'il déploie de l'action, car rien ne sort du feu, aucun « influx » qui envahirait tout le reste pour l'actionner jusqu'à ce qu'il n'est pas. Mais c'est pourtant sur elle, l'ενεργεια du feu, que tout le reste prend mesure en se tournant lui-même vers une autre mesure de son être propre. Tandis que l'énergie évoque la détente d'un ressort ou l'action d'une force qui pousse quelque chose à devenir autre, l'ενεργεια, loin de pousser quoi que ce soit, éveille dans ce qui lui est autre une aptitude latente qui n'en attendait pas plus pour se manifester au premier plan, répondant ainsi à ce qui l'éveille.⁹⁶

Le feu révèle, la fiction voile ; le feu découvre, la fiction habille. L'ancrage dans la philosophie de Héraclite atteste d'un désir d'avancer nu, témoigne d'une envie de renouer avec le réel dans tout ce qu'il a de sauvage et d'indiscipliné. Si White s'en prend à la fiction, c'est parce l'acte créatif, encore plus lorsqu'il est laudatif, crée un fossé entre le discours et l'objet décrit. La volonté de White, point sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, est de donner naissance à une parole minimale qui viendrait réduire l'écart entre le discours et l'objet. En marge de ce contact rapproché avec le réel, il convient de noter que la notion d'ενεργεια telle que définit par Jean Beaufret s'applique très bien au travail de fond entrepris par White, à ce qu'il nomme la « culturanalyse ». En faisant émerger une trame historique laissée dans l'obscurité, l'auteur semble « éveille[r] dans ce qui est autre une aptitude latente qui n'en attendait pas plus pour se manifester au premier plan ». Nous aurons l'occasion de revenir plus largement sur ce point en évoquant la contre-histoire qui prend forme, ouvrage après ouvrage, dans l'œuvre whitienne, mais nous retiendrons pour l'instant que la notion d'énergie (au sens d'ενεργεια) est intimement liée au travail de l'auteur, que celui-ci agit bien en poète de l'énergie, qu'il met en place ce que nous appelons une « poétique de l'énergie ».

⁹⁶ BEAUFRET Jean, *ibid.*, p. 122.

Par ailleurs, il n'aura pas échappé au lecteur qu'au cours de sa traduction, ou plutôt de sa réécriture, White modernise la langue. Voici les traductions en langue française auxquelles ont habituellement recours les philosophes et exégètes : « Ils sont en désaccord avec ce qu'ils fréquentent le plus continuellement » et « C'est la démesure qu'il faut éteindre plutôt qu'un incendie. » Remplacer « démesure » par « fiction » suffit à montrer la détermination de White à rendre actuelle la philosophie de Héraclite. Celle-ci peut éclairer l'homme du XXI^{ème} siècle dans son cheminement, elle peut fonctionner comme « autant d'éclairs qui nous parviennent du fond des âges. » Le traducteur habile et modernisant qu'est White cherche à capter la dimension universelle de la parole héraclitéenne pour l'actualiser, pour la faire exister. Le but de cette recherche est d'aller puiser aux origines de la pensée occidentale de quoi nourrir notre existence. Il n'est pas question de prendre contact avec des concepts arides, mais de trouver des pistes qui ouvrent sur un « vivre », sur une présence.

Comme il n'est pas surprenant de voir placé Héraclite et Heidegger à chaque extrémité du livre, il n'est pas étonnant de trouver chez Heidegger une réflexion sur les fragments 112 et 115 cités par White. Il en est question dans les chapitres « Alèthéia » et « Logos » d'*Essais et conférences*. Voici ce qui chez Heidegger précède le fragment 112 :

Ce qui fait l'être de la proximité est trop proche de notre mode habituel de représentation [...] il en est trop proche pour que, sans préparation, nous puissions percevoir, et penser suffisamment, la puissance de la proximité. Le secret qui nous appelle et qui réside dans « Ce qu'il faut penser » n'est probablement rien d'autre que l'être de ce que nous essayons de suggérer par le mot de « clarté ».⁹⁷

L'approche de White vis-à-vis de la pensée de Héraclite souscrit à ce commentaire. Notre « représentation » n'est-elle pas ce qu'évoque White en faisant référence au fragment 115 lorsqu'il parle de « human fiction » ? Notre mode de représentation informe la façon dont

⁹⁷ HEIDEGGER Martin, *ibid.*, p.339.

on voit ce qui est devant nous, elle modèle notre disposition au monde, notre façon d'être au monde. Une « préparation », c'est-à-dire un travail de nature existentielle qui a pour but de faire émerger une autre représentation du monde, est ici envisagée. À partir de ce constat, Heidegger cherchera à résoudre le problème de l'Être. White, court-circuitant le langage heideggérien, rencontre le phénoménologue lorsque celui-ci parle de présence au monde : « Considérons d'abord qu'à l'origine « être » signifie « présence » et « présence » : se produire et durer dans la non-occultation. »⁹⁸ Cette présence au monde se veut tout ce qu'il y a de plus concret. Il n'est plus question de métaphysique, donc de l'Être, mais de physique, c'est-à-dire de « présence ». À l'instar du poème « Heraclitus », cette « présence » se traduit par une exploration de l'espace terrestre – « he walked the sunburnt rock of Hellas ».

3) Mouvements

Les approches nietzschéenne et post-nietzschéenne de la philosophie occidentale ont contribué à faire de Platon – plus précisément du platonisme – l'avocat de l'immobilisme ; le monde des Idées étant par essence immobile. Selon cette autre tradition, la philosophie platonicienne a écarté la pensée de Héraclite qui faisait du mouvement son point d'ancrage : « Héraclite dit, n'est-ce pas ? que tout passe et que rien ne demeure, et, comparant les choses à un courant d'eau, il dit qu'on ne saurait entrer deux fois dans le même fleuve. »⁹⁹ Pour Platon et la tradition platonicienne, le monde sensible (qui a eu la faveur de Héraclite) n'est que le reflet du vrai monde qu'il nomme « monde des Idées ». Le premier est mouvant, le second est stable et structurant. Depuis la première moitié du XX^{ème} siècle les exégètes français ont eu

⁹⁸ HEIDEGGER Martin, *ibid.*, p. 278.

⁹⁹ PLATON. *Cratyle*. Paris : Garnier-Flammarion, 1967, p. 419.

recours à l'expression « mobilisme universel » pour caractériser la pensée de Héraclite¹⁰⁰ : « Toutes choses changent et se meuvent perpétuellement, mais le changement et la contrariété apparente sont relatifs et n'empêchent en rien l'unité de toutes choses¹⁰¹. » Dans le prolongement de Nietzsche et de Heidegger, White fait appel à cette notion de « mobilisme universel » et à celle « d'union des contraires » – comme en attestent par exemple les titres *Une Stratégie paradoxale* et « Living my Contradictions » – pour se frayer un chemin en dehors de l'« autoroute de l'Occident » et poser les bases d'une pensée et d'une esthétique mobiles, en mouvement.

Le geste de reprise (propre au travail de l'auteur) naît donc à partir de la notion de mouvement ; tous les poèmes de « To Salute the Isolato » abordent cette thématique. Chemins et routes, lieux retranchés et lieux de passages, moines et vagabonds, sont les représentants de la nouvelle trame historique. Lorsque White rejoue l'histoire il le fait dans un geste d'ouverture. Outre les penseurs et poètes occidentaux, il invoque un certain nombre d'hommes d'autres continents : les penseurs chinois Confucius et Tchouang-tseu, le poète arabe Ibn Majid ou encore l'Indien Virji Vora. La figure d'Ibn Majid synthétise bien la dynamique des poèmes dont nous parlons. En plus d'avoir été poète, prosateur et cartographe, il est considéré comme le premier navigateur arabe. Il est connu pour avoir emmené Vasco de Gama jusqu'en Inde. Son livre le plus important, cité par White au vers 12 de son poème (« my *Kitab al-fawà'id* will be read for many a day »), traite des principes et des règles de navigation. Homme de lettres et « figure du dehors », il marque l'histoire grâce à un livre qui, au même titre que le sextant d'Ezra Pound, fonctionne comme un vade-mecum pour celui qui est désireux de prendre le large. White, partant de Héraclite, recherche des hommes qui adhèrent à une philosophie et à une existence ancrée dans le « mobilisme universel ».

¹⁰⁰ Notons que Jean Beaufret critique cette notion de « mobilisme universel » qu'il trouve caricaturale : « Rien n'est donc plus étranger à l'esprit d'Héraclite que cette prétendue doctrine d'un mobilisme universel que nous transmet de lui une tradition paresseuse. » *Dialogue avec Heidegger I*, pp. 40-41.

¹⁰¹ PRADEAU Jean-François. *Héraclite Fragments [Citations et témoignages]*. Paris : GF Flammarion, 2004, p. 47.

Dans les vingt-deux poèmes du premier livre du *Passage extérieur*, nombreux sont les personnages historiques invoqués qui pratiquent la marche. C'est Héraclite qui parcourt le sol calciné de Grèce, Saint-Mathieu qui marche jusqu'en Celtie, Tchouang-tseu qui chemine seul dans les collines. Si ceci ne fait qu'appuyer l'importance du mobilisme, comment comprendre la présence des nombreux moines ? White ne s'oppose-t-il pas en tout point à l'idée de transcendance et à celle d'une vie monacale, composantes pourtant centrales de la vie spirituelle de l'homme religieux ? La thèse de Pierre Jamet répond à notre première question ; il y a chez White un vif intérêt non seulement pour le mouvement et le « global » mais aussi pour l'étude et le « local. »

A dreary, rainy evening in November
back in dark eighth century Northumbria

grey stones, a grey sea
the obscure silence of a monastery

year after year had so gone by
given over to history, grammar, theology

but that night all he did was listen to the rain
the rain falling over the cold grey stone.

« The Death of Bede » évoque le moine, historien et poète anglais Bède le Vénérable. Sa vie, tout empreinte d'étude et de méditation, ne fut pas faite de pérégrinations ; Bède était davantage un sédentaire qu'un nomade. Cependant, on retrouve dans ce poème des thèmes similaires à ceux de « Heraclitus », le terme « obscure » en étant le premier signe. L'atmosphère sinistre – « A dreary, rainy evening » – et la vie simple que mène le moine habillent l'expérience de la pensée dont Heidegger disait qu'elle est « pauvre en image et sans

attraits. »¹⁰² L'étude et l'imprégnation dans l'« histoire », la « grammaire », la « théologie » sont le pendant intellectuel du déplacement physique. Le mouvement se fait ici dans l'espace mental, c'est une sorte de voyage sur place auquel White accorde une grande importance. Sans dévoiler trop rapidement ce que nous développerons ultérieurement, il convient, ici, de souligner deux éléments importants. Dans une logique similaire à celle qu'il emploie dans « Heraclitus », l'auteur déshabille la langue poétique et tend à réduire l'écart entre le discours et l'objet décrit. Le dernier vers – « the rain falling over the cold grey stone » – est une belle illustration de ce phénomène, de cette poétique qui cherche à capter la force du réel. Les six accents toniques qui rythment ce décasyllabe évoque la musique lente et régulière de la pluie qui frappe la pierre froide ; de manière mimétique, ce vers se rapproche donc de l'événement et la poétique whitienne puise sa force dans la nature. Cette langue poétique est par ailleurs intimement liée à la figure whitienne du « nomade intellectuel » à laquelle Bède le Vénérable répond. Cette figure, qui est tour à tour en mouvement et statique, vient justifier la présence des religieux dans l'œuvre whitienne. L'auteur laisse entendre que le mouvement n'est pas suffisant pour se revitaliser et qu'il faut y associer un travail, un labeur, dont les moines se sont fait les spécialistes – « year after year has so gone by/given over to history, grammar, theology ».

La question de la transcendance reste néanmoins en suspens. Une sortie radicale de la métaphysique voudrait que l'axe vertical sur lequel se construit cette pensée soit interrogé et démantelé. Le retour en force de cette problématique à travers la présence d'hommes religieux peut laisser perplexe. Néanmoins, tous les hommes de foi que l'on rencontre chez White ont été atypiques : les Compagnons de Finn (Celttes du début de l'ère chrétienne), Pélage (v. 350-430), Brandan (V^{ème} siècle), Scot Erigène (IX^{ème} siècle), Duns Scot (v. 1270-1308) ou Maître Eckhart (1260-1328) ont été d'une manière ou d'une autre en opposition

¹⁰² HEIDEGGER Martin, *ibid.*, p. 341.

avec l'orthodoxie chrétienne. Le dernier de la liste, le dominicain allemand Maître Eckhart, fut condamné en 1329 par Jean XXII pour avoir choqué l'église. Certains bouddhistes qui se sont ouverts à la pensée occidentale au XX^{ème} siècle – nous pensons notamment à Chögyam Trungpa – l'ont considéré comme un sage qui aurait, s'il en avait eu l'occasion, compris les paroles du Bouddha. Pour Eckhart, et c'est ce qui lui valut d'être condamné, Dieu n'existe pas en dehors mais à l'intérieur de la personne : « Replacée en son vrai fond, l'âme est en ce Dieu lui-même, avec lequel elle se confond. »¹⁰³ Par conséquent l'âme n'accède pas à la Béatitude grâce à la transcendance mais grâce à une contemplation introspective, une descente à l'intérieur de soi. Le travail de White consiste donc à repérer dans l'histoire des penseurs de l'avant-garde qui eux-mêmes ont contribué à interroger les fondements de leur culture. Si le travail de sape se radicalisera plusieurs siècles après avec Nietzsche, il n'empêche que l'onde de choc provoquée par un Eckhart suffit amplement à nourrir la réflexion menée par White. Ainsi, la présence du penseur allemand signale une ouverture vers ce qu'il conviendrait d'appeler une « immanence transcendante », c'est-à-dire une intensification du sentiment de vie qui ne soit pas lié à une projection vers un arrière-monde.

4) Pour une éthique terrestre

On aura remarqué que White fait parcourir à son lecteur l'Histoire à grandes enjambées, qu'il pousse à la synthèse et qu'il appartient à une lignée d'hommes qui ne dissocient pas le corps de l'esprit, le « mobilisme » du travail cérébral. Sur le plan philosophique White est dans la droite lignée de Nietzsche et des phénoménologues : « La phénoménologie, dit-il, est un point nodal pour la géopoétique. » La phénoménologie est au

¹⁰³ RUSS Jacqueline. *La Marche des idées contemporaines*, p. 427.

XX^{ème} siècle ce que la philosophie a été pour le siècle de Platon, elle est le nouveau nom donné à l'exercice de la pensée.

Avec la métaphysique de Nietzsche, la philosophie est achevée. Ceci veut dire qu'elle a fait le tour des possibilités qui lui étaient assignées. La métaphysique achevée, qui est la base même d'un mode de pensée « planétaire », fournit la charpente d'un ordre terrestre vraisemblablement appelé à une longue durée. Cet ordre n'a plus besoin de la philosophie parce qu'il la possède déjà à sa base. Mais la fin de la philosophie n'est pas la fin de la pensée, laquelle passe à un autre commencement.¹⁰⁴

Précisons de manière liminaire qu'en annonçant la fin de la philosophie, Heidegger ne met pas, tel un arbitre, un terme définitif à cette tradition mais qu'il ouvre de nouvelles perspectives. Il serait d'ailleurs facile de montrer que la philosophie et, plus largement, la culture « pré-nietzschéennes » sont aujourd'hui encore bien vivaces. Le sentiment d'élévation, la transcendance, la projection, le Beau et le Vrai, constituent bien les piliers de notre civilisation et de sa structure pyramidale. Si comme le signale Luc Ferry « plus aucun philosophe ne se risquerait aujourd'hui à forger un 'système' philosophique »¹⁰⁵, il n'en reste que la grande tradition occidentale a durablement marqué les consciences. On ne construit peut-être plus de système philosophique à proprement parler, mais l'axe vertical caractéristique de cette tradition reste visible dans de nombreux textes et contextes. Néanmoins, depuis Nietzsche et peut-être encore plus depuis Heidegger, le renouveau est profond. En suivant les perspectives ouvertes par ce dernier, la phénoménologie s'est proposée de remplacer la projection par l'exploration, la pyramide par le rhizome, la transcendance par l'immanence et ainsi, d'essayer de forger de nouveaux codes culturels. Au final, ce qui distinguerait le plus les nouvelles perspectives des anciennes, se lit dans le désir

¹⁰⁴ HEIDEGGER Martin, *ibid.*, pp. 95-97.

¹⁰⁵ FERRY Luc, RENAUT Alain. *Philosopher à 18 ans. Faut-il réformer l'enseignement de la philosophie.* Paris : Grasset, 1999, p. 290.

de rompre avec la logique de la verticalité. Cette dernière, marquée du sceau de l'Occident, a contribué selon ses détracteurs à rigidifier la vie et à limiter le champ de vision au simple bassin européen. En battant en brèche les différentes formes de verticalité et en promouvant l'horizontalité, penseurs et artistes se sont ouverts les portes des autres cultures, ont posé les bases d'un « mode de pensée « planétaire » », et « fournit la charpente d'un ordre terrestre vraisemblablement appelé à une longue durée. »

Les sagesses immanentes sont étrangères aux références religieuses et, ne faisant intervenir aucun principe transcendant, s'en tiennent à ce monde même. Et si le réel se suffisait parfaitement à lui-même ? Nulle transcendance, nul refuge auprès du Sacré, de l'être, des Essences (platoniciennes). [...] En se mettant à l'écoute du corps et de la joie (Deleuze) [...] de l'expérience antique du monde (Hadot, Foucault), l'éthique se crée, à travers la défaite des absolus sécurisants, loin des « ailleurs » et des fantômes irréels. Le désir humain, le corps, la joie, la vie perçue comme telle, loin de toute illusion, constituent autant de « forces majeures », susceptibles de façonner l'éthique.¹⁰⁶

La nouvelle tradition que l'on nomme « phénoménologie » et que tous les grands noms du postmodernisme ont intégrée est entièrement dévouée à l'exploration de l'ici-bas – « Et si le réel se suffisait à lui-même ? ». White appartient à ce courant, ses préoccupations sont celles des phénoménologues. Bien qu'ils explorent des espaces différents, tous s'efforcent de poser les bases d'une nouvelle éthique qui prendrait racine dans la terre et dans la Vie. C'est bien à une nouvelle « éthique » que cette jeune tradition travaille. Finis les « refuge[s] auprès du Sacré, de l'être, des Essences », finis aussi les « ailleurs » et autres « fantômes irréels ». Le penseur et le poète se tournent vers l'ici-bas, vers le « corps » et la « vie perçue comme telle ». Tout en s'accordant avec cette pensée immanentiste, White se distingue de certains philosophes et poètes en clamant haut et fort son attachement au monde extérieur. Là où, par exemple, un Deleuze parle du dehors sans vraiment y aller, White, au

¹⁰⁶ RUSS Jacqueline, *op. cit.*, p. 473.

même titre que Heidegger, emprunte très fréquemment les « chemins de campagne ». En effet, le Dehors semble, chez certains, s'arrêter au stade du concept. Dans *Dialogue avec Deleuze* (publié en mai 2007) White parle de ses liens avec le philosophe et rappelle que tous deux travaillent de concert à une sortie de la métaphysique. Néanmoins, une anecdote contribue à tracer une ligne de partage entre les deux auteurs : « Cela se passa chez lui, dans le XVIII^{ème} arrondissement de Paris [...] dans un appartement qui, soit dit en passant, me laissa une certaine impression d'enfermement. » Aussi, là où la pensée, l'esthétique et l'existence ne sont pas séparées chez le poète, il semblerait qu'elles le soient chez le philosophe, et que, comme une rémanence du passé, le Dehors ne soit rien de plus qu'une idée, qu'un concept. Nous noterons à ce sujet que ce constat replace Deleuze dans une certaine tradition philosophico-poétique. En effet, depuis le XVIII^{ème} siècle au moins, la nature est perçue comme une idée, comme un concept. On trouvera chez Wordsworth l'idée que toute contact, même physique, avec la nature est le résultat d'un habillage par le sujet qui s'y projette. Chez White le nouveau « commencement » impulsé par Heidegger se veut donc en rupture totale avec cette approche et, en dépit de ce que peut en dire la tradition, le commencement passera par le voyage physique, l'errance et l'exploration en solitaire.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Voir la note « Éloge de l'isolement » dans le recueil *Le Passage extérieur*, p. 244.

B) Régénérante solitude

Le lecteur aura peut-être noté que « To Salute the Isolato » est un clin d'œil à Herman Melville et à son grand œuvre *Moby Dick*.¹⁰⁸ « Isolato » est un néologisme melvillien qui fait référence à certains membres de l'équipage du *Pequod* : « How it is, there is no telling, but Islanders seem to make the best whalemén. They were nearly all Islanders in the *Pequod*, *Isolatoes* too... each *Isolato* living on a continent of his own. Yet now, federated along one keel. »¹⁰⁹ Les « *Isolatoes* » – dont White semble se revendiquer – sont des insulaires ouverts sur le monde, des pêcheurs en haute mer épris de solitude.

1) « Each Isolato living on a continent of his own »

La traque à la baleine blanche sur laquelle repose la trame narrative de *Moby Dick* est une quête symbolique ; tout en représentant un but à atteindre – ce but est sous le signe de la couleur blanche – cette traque permet à Melville de sonder les arcanes de la culture occidentale : la nature, la psyché ou encore Dieu sont autant d'éléments que l'auteur interroge au fil des pages. Les « *Isolatoes* » sont, dit-il, les mieux à même d'accomplir cette mission. Pourquoi des insulaires plutôt que des continentaux ? L'insularité aiderait-elle à devenir plus vaillant, à se régénérer ? Les « *Isolatoes* » ont une valeur symbolique ; vivant sur un continent à eux et peu au fait de la vie continentale, ils cheminent sur leur propre chemin, regardent le monde avec leurs propres yeux. Le lien avec les thématiques whitiennes se tisse ici, celui avec la phénoménologie aussi :

¹⁰⁸ Kenneth White le précise dans une note à la fin du recueil : « Mon investigation [historique] est sporadique, archipélagique. Dans le titre anglais, le terme *isolato* me vient de Melville. » p. 244.

¹⁰⁹ MELVILLE Herman. *Moby Dick*. Londres : Penguin Books, collection « Penguin Popular Classics », pp. 127-28.

Peut-être même se montrera-t-il que l'attitude phénoménologique totale, et l'épochè qui en fait partie, sont appelées par essence à produire tout d'abord un changement personnel complet qui serait à comparer en première analyse avec une conversion religieuse, mais qui davantage encore porte en soi la signification de la métamorphose existentielle la plus grande qui soit confiée à l'humanité comme humanité.¹¹⁰

L'épochè est la mise entre parenthèses du monde objectif, c'est-à-dire la mise entre parenthèses de toutes les connaissances. Elle est synonyme de « changement personnel complet », de « métamorphose existentielle ». White, dans le sillage des « Isolatoes » melvilliens, a longuement médité sur une telle possibilité ; voici un extrait du poème-fleuve intitulé « A Walk Along the Shore » dont le sous-titre – « summa scotica poetica »¹¹¹ – suffit à montrer son caractère existentiel :

XXI
for the higher mind
is like unto a lump of rosy quartz
a curious rock
whose deep and unified rose-shade
is rare in the extreme
but which even when pale
(as when over-heated
or exposed to strong sunlight
it loses its colour)
can be restored absolutely
to its original state
by complete secretion away for a while
in a place of darkness
wet

¹¹⁰ HUSSERL Edmund. *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Paris : Gallimard, collection « Tel », 2004, p. 156.

¹¹¹ Kenneth White donne plus de détails dans son anthologie: « This long poem of fifty-three waves is a recapitulation of my living up to that date, a summing-up (summa scotica poetica) of the whole Scottish mindscape, and a map of new-co-ordinates. »

and cold.¹¹²

La vingt-et-unième « vague » de « A Walk » est une métaphore et un éloge de la solitude. Il convient de préciser de manière liminaire que White ne se fait pas l'avocat de l'ermitage mais qu'il est en faveur d'un va-et-vient – « by complete secretion *away for a while* » – entre l'espace strié et l'espace lisse. Ce va-et-vient se lit d'ailleurs dans le dispositif strophique du poème, les vers sont autant de vagues que le poète dépose sur la page. Pour le poète de l'énergie, le premier pas vers l'acte créatif est celui d'une mise à l'écart. Cette prise de distance d'avec un milieu surchauffé – « as when over-heated or exposed to strong sunlight » – doit avoir lieu à deux niveaux : physiquement et intellectuellement. Physiquement nous pensons, une fois encore, aux personnages melvilliens qui résident sur une île lorsqu'ils ne naviguent pas. Certains « Isolatoes » viennent d'ailleurs des « Shetland Islands »¹¹³ que nul n'hésiterait à qualifier d'endroit sombre, humide et froid – « in a place of darkness wet and cold. » Le quartz, tout autant que l'homme, ne peut se régénérer que dans un espace peu attractif et peu confortable, un lieu « pauvre en image et sans attrait ». Le soleil et la chaleur leur sont néfastes ; c'est au contraire à un climat rude et un espace difficile – ce « continent of his own » – que l'on fera appel.

La prise de distance d'avec les espaces « surchauffés » est aussi une posture de l'esprit ; l'épochè husserlienne – clef de voûte de sa pensée – en n'est la parfaite illustration. L'épochè, nous le disions, est la mise entre parenthèses du monde objectif. Dans cette perspective et face à tout phénomène, la phénoménologie invite le sujet à ne pas admettre son premier jugement, à interroger le sens de ses a priori en les suspendant. Tout ce que le sujet

¹¹² WHITE Kenneth. « A Walk Along the Shore XXI », chaque étape de cette marche est nommée une « vague ».

¹¹³ *Ibid.*

reconnaît comme valable est mis, dans un geste postcartésien, hors jeu.¹¹⁴ Une lecture de la vingt-et-unième section de « A Walk » nous semble possible à l'aune de ce que la phénoménologie nous apprend sur l'époché. D'ailleurs, les parenthèses, bien réelles dans le texte, ne seraient-elles pas le signe d'une mise entre parenthèses symbolique ?

Le quartz, qui est une métaphore de l'esprit, perd sa densité lorsqu'il reste trop longtemps exposé à la chaleur et à la lumière du soleil. Ce qui dans le texte est mis entre parenthèses apparaît alors comme la mise entre parenthèses, c'est-à-dire l'époché, du monde objectif. L'exposition à la chaleur et au soleil s'apparente au fourmillement du monde urbain, espace où tout est fait pour le sujet, où tout lui est pré-donné. Ainsi le message est clair, seul l'isolement total permettra ce que Husserl appelle un « retour aux choses-mêmes ». Dans cette deuxième formule le père de la phénoménologie « manifeste la volonté de simplement décrire – avant toute tentative d'explication – la façon dont quelque chose se donne à la conscience, la façon dont les choses apparaissent, c'est-à-dire existent comme phénomène »¹¹⁵. En d'autres termes, c'est en réapprenant à regarder le monde que le sujet se métamorphosera, c'est en regardant le monde à neuf que le poète, le phénoménologue pourra poser les bases d'une nouvelle culture. Il faudra donc retenir qu'à ce stade du déconditionnement le sujet atteint, symboliquement, la densité extrême du quartz et que la solitude qu'il expérimente est seule garante du reconditionnement.

Ainsi, comme par rituel, les poèmes consacrés à la question de l'isolement sont très nombreux dans l'œuvre de White. Ne serait-ce pas là un signe qu'en bout de course c'est à l'écriture qu'il faut s'en remettre ? L'écriture ne serait-elle par pour White le moyen ultime d'atteindre cette densité maximale ? Les réponses à ces questions viendront en leur temps, il

¹¹⁴ Pour plus de détails nous renvoyons au § 9, intitulé « La mathématisation galiléenne de la nature », de la *Krisis* et plus particulièrement à la section h), « Le monde-de-la-vie comme le fondement du sens oublié de la science de la nature ». L'ouvrage de François de Gandt, *Husserl et Galilée Sur la crise des sciences européennes*, propose une lecture stimulante du § 9.

¹¹⁵ CLÉMENT Elizabeth, DEMONQUE Chantal, HANSEN-LØVE Laurence, KAHN Pierre. *Pratique de la philosophie de A à Z*. Paris : Hatier, 1994, p. 161.

conviendra pour le moment de continuer à explorer le champ d'action de notre « isolato ». Le poème « On Rannoch Moor », outre qu'il étaye le thème de l'isolement, jette une lumière nouvelle sur les premiers pas du sujet qui entre en territoire inconnu. Rannoch Moor est une lande écossaise que White situe dans une note : « This wild plateau in Northern Scotland has always had an attraction for me. I keep going back to it. »¹¹⁶ Nous étudierons dans le détail quatre des neuf quatrains qui composent le poème. Celui-ci, dans sa globalité, dit la naissance d'un monde.

Avant d'aborder le texte, il est nécessaire préalablement de s'arrêter sur le titre et plus particulièrement sur le terme « moor ». Si le substantif traduit bien une formation végétale, le verbe veut dire « amarrer » ou « mouiller ». En deçà de l'évocation d'un lieu se niche donc l'idée de navigation, de halte ou d'arrivée à bon port. Terre et mer, fixité et mouvement, feront partie du monde en émergence. Ce déplacement par les mers mime la mise entre parenthèses du monde connu et fait signe vers l'inconnu et l'indéterminé. En outre, là où dans la « vague » XXI de « A Walk Along the Shore » le monde objectif mis entre parenthèses était associé à la chaleur, la lande de Rannoch est décrite aux vers 8 et 9 comme un lieu froid : « a chill wind blowing/on original ground. » Le froid et les terres septentrionales caractérisent les paysages qui attirent White. Nous parlerons à ce sujet de paysages archaïques.

1.

Here, where the glacier started
snow hardening into ice and
slowly moving –
sculpting the tertiary terrain.

2.

This morning
(a few millennia later)

¹¹⁶ *Open World*, pp. 607-608.

a chill wind blowing
on original ground.

Par « archaïque » nous entendons « primitif » ; le paysage archaïque serait ce sol originel que personne n'a encore foulé et dénaturé. Il est le lieu qui rend possible la conversion, un lieu du commencement et du possible. Les deux premiers quatrains de « On Rannoch Moor » rapprochent, dans le temps, l'ère tertiaire¹¹⁷ et la nôtre. Par cet effet d'écrasement il est possible de lire sur le sol d'aujourd'hui l'activité des glaciers d'autrefois. La découpe ciselée du paysage est ici d'origine géologique et elle s'oppose diamétralement à l'approche géométrique qui pourrait caractériser l'activité humaine dans son ensemble. Le paysage archaïque est donc par nature brut et sauvage, spécificité séduisante aux yeux du sujet qui cherche à faire émerger un nouveau monde. Notons que le poème, extension du travail ontologique, est écrit dans une langue épurée, que le lexique et la diction, à l'image du paysage archaïque, sont marqués par la simplicité et une économie de moyens.

3.

An erratic boulder
let it be the centre
from it, the eye travels
tracing the circle...

La première étape du travail de reconstruction est ici très lisiblement décrite. Le sujet, qui par ailleurs est réduit à un œil, trait d'union entre les mondes intérieur et extérieur, fait son apparition dans un mouvement plein de retenue. Le point d'ancrage qu'il prend est un rocher. La roche, de part sa présence immémoriale évoque l'origine et de part sa composition, la densité, elle sera la pierre angulaire de la structure qui s'élabore. En décrétant (« Let it be the

¹¹⁷ L'ère tertiaire est marquée par le plissement alpin et la diversification des mammifères.

centre ») que tel rocher servira de point de départ, le sujet fait par ailleurs écho au fiat originel, il pose ainsi la première pierre de son nouvel édifice. On notera aussi que c'est à la figure du cercle que la roche est couplée. La nouvelle formule se fonde donc sur l'association de la roche et du cercle. Selon la même logique circulaire, le substantif « cercle » du quatrième vers est déterminé par l'article défini et il est suivi de points de suspension qui viennent prendre la place d'un groupe prépositionnel ou d'une proposition relative. Le cercle est déterminé par de l'indéterminé, par une ouverture. Une fois encore il est intéressant de remarquer que le poème suit parfaitement l'émergence du monde et qu'il a lui-même valeur de décret. La série régulière que forment les quatrains vient dire la dynamique ordonnée dans laquelle le monde émerge.

8.

Looking round again
from rock to dark rock
and up along
the white horizon...

Dans l'avant dernier quatrain du poème, l'œil, la rotation et la roche continuent d'occuper le devant de la scène. Le terme « horizon », introduit pour la première fois, suggère une double lecture. La quasi-homophonie avec « oh rise on » renforce l'idée qu'un monde est en émergence. La deuxième interprétation met en valeur les différents plans dans l'espace. Le sujet parcourt du regard le paysage en suivant un tracé qui rappelle celui du cercle. Il repère une première pierre, puis une seconde, assombrie peut-être par la distance, et enfin au loin l'horizon blanc. Cet enchaînement se fait dans un mouvement centrifuge et excentrique, les points de suspension, encore présents, viennent confirmer notre intuition de départ : le cercle n'est pas clos, il reste ouvert. La lumière apportée sur les différents plans qui occupent l'espace, juxtaposés et non dissociés, évoque de très près un passage de la *Krisis* :

Elle [la phénoménologie] doit par conséquent commencer d'abord dans l'absence de sol. Mais elle gagne aussitôt la possibilité de se créer par ses propres forces un sol. [...] Son chemin est nécessairement, au commencement, un chemin d'expériences et de pensées poursuivies dans l'expérience naïve. [...] Cette philosophie ne possède à l'avance aucune logique ni méthodologie et ne peut conquérir sa méthode, et jusqu'au sens authentique de ses prestations, que par une méditation de soi-même toujours renouvelée. Son destin [...] est de tomber toujours à nouveau dans des paradoxes, qui proviennent d'horizons ininterrogés, voire inaperçus, et qui, dans la mesure où ils ont une fonction dans cette philosophie, s'annoncent d'abord sous la forme de l'incompréhensible.¹¹⁸

Cet extrait ne peut qu'attirer notre attention sur le lien fort que l'œuvre de White entretient avec la phénoménologie. La « méthode phénoménologique », s'il en est, passe avant tout par l'expérimentation, le sujet devant tracer sa propre voie, apprendre – à l'instar des « Isolatoes » – à vivre sur un continent à lui. Il est au centre du processus d'appréhension, pleinement acteur. Dans un mouvement qui évoque celui d'un cercle se déployant, le sujet engrange du savoir. Le cercle reste ouvert car il y a toujours davantage à expérimenter et à apprendre. À ce titre, Husserl distingue deux types de conscience : la conscience « actuelle », ce qui est connu du sujet, et la conscience « potentielle », ce qui lui reste inconnu mais vers lequel il tend¹¹⁹. Il existe par conséquent deux plans : un proche qui correspond à ce que le sujet s'est déjà approprié, et un distant qui représente le possible, le potentiel. Ce second plan est associé, chez White, à la couleur blanche.

2) Monde blanc, monde ouvert

Si le bleu, le rouge ou le gris chromatisent l'esthétique de White, le blanc occupe une place centrale dans ses textes. Certains y verront, à juste titre, un lien avec le nom de l'auteur

¹¹⁸ HUSSERL Edmund, *op. cit.*, pp. 206-207.

¹¹⁹ Husserl développe cette thèse dans *Ideen*. Emmanuel Levinas retravaille cette distinction entre conscience actuelle et conscience potentielle dans son ouvrage *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*. Paris : Vrin, 1963.

lui-même.¹²⁰ Le « monde blanc » – « white world » – est une expression que White a inventée pour donner corps à une pensée et une esthétique. Le terme ayant été l'objet de critiques qui travestissaient l'éthique de l'auteur (d'aucuns y ont perçu une orientation ethnique), il a progressivement été abandonné par l'auteur. Dans les années 1980, il participa à un projet de lecture-spectacle dont les poèmes et autres dessins furent publiés en 1988 sous le nom *Le Monde blanc – itinéraires et textes*. White explique dans la préface de ce travail ce qu'il entend par « monde blanc » :

Le « monde blanc » fut d'abord pour moi un concept purement géographique, indiquant l'espace circumpolaire (arctique et subarctique), espace dont, à un moment donné, j'avais besoin, afin d'échapper au bruit multicolore de notre civilisation. Ensuite, il a pris d'autres dimensions. En premier lieu, quelques poèmes eskimos et amérindiens me semblaient porteurs de quelque chose qui m'importait au plus haut point. Puis il y eut quelques études sur le chamanisme. Et la lecture de certains vieux textes celtiques où il était question d'un « monde blanc » (*gwenved, finn mag*). Et telle page de Lévi-Strauss où il parle de cette aire circumpolaire comme d'un espace de mouvements, d'échanges, et de communications à un moment où l'Europe était enfermée sur elle-même. Et pour finir, il y a la phrase Zen qui décrit l'identité suprême comme un héron blanc à la clarté de la lune. [...] Un concept fertile, en somme – ce qui manque dans notre poésie, dans notre culture depuis bien longtemps.¹²¹

Le « monde blanc » est par conséquent un concept, c'est-à-dire une représentation mentale abstraite. Les différentes étapes que White retrace montrent que ce concept n'est pas figé ; comme le cercle ouvert que nous avons repéré dans « On Rannoch Moor », le « monde blanc » est une sorte de soubassement. Le « monde blanc » découle d'un processus de métissage : « l'espace circumpolaire », des « poèmes eskimos et amérindiens », des « études sur le chamanisme », des « vieux textes celtiques », certains ouvrages de Lévi-Strauss ou encore une « phrase Zen ». Notons par ailleurs qu'il existe de nombreux points de

¹²⁰ Voir à ce sujet l'article de Pierre Jamet intitulé « Le « Monde Blanc » de Kenneth White : un cas de pseudonymie paradoxale. » Disponible sur :

http://www.geopoetique.net/archipel_fr/heron/correspondances/jamet2.html

¹²¹ WHITE Kenneth. *Le Monde blanc, itinéraires et textes*. Lausanne : P.A.P, 1989, p. 9.

convergence avec d'autres travaux auxquels le XX^{ème} siècle a donné naissance. Le « monde blanc » fera autant écho à l'époque husserlienne – cette réduction phénoménologique qui invite le sujet à faire table rase de ses connaissances pour retourner à « l'homme véritablement concret », découvrir « le champ de la conscience pure », et « pratiquer l'intuition philosophique »¹²² – qu'à la distinction que Deleuze et Guattari font entre le « lisse » et le « strié » – le lisse étant synonyme de désencombrement et le strié de sédentarisation.¹²³ Mais la résonance la plus forte se fera avec la pensée de Michel Serres qui, dans *Rome, le livre des fondations*, oppose la « boîte noire » à la « Ville d'Albe », la « multiplicité piétinée » à la « multiplicité blanche ». La « boîte noire », c'est-à-dire Rome, est l'espace civilisé et déterminé par excellence. L'ordre, la loi, la linéarité, le temps, l'histoire y règnent en maître – « Rome est civilisée, Albe est sauvage »¹²⁴. À l'opposé le blanc, est associé à ce qui est extérieur à la ville, à ce qui respire – « Rome est des murs, Albe est des bois »¹²⁵. Aussi, et c'est bien ce que propose White avec son concept de « monde blanc », l'idée sera de sortir de l'enfer urbain pour évoluer au grand air, reprendre contact avec la réalité telle qu'elle s'exprime hors les murs : « Sous l'histoire est la tragédie. [...] Mais encore plus bas, sous la tragédie même, voici la fondation de sable et de paille, les paisibles multiplicités, sans meurtres, sans mise à mort, sous l'immobile soleil de l'été. Ci-gît le fondement, j'ose à peine dire la réalité. »¹²⁶ En quittant la ville, on sort de l'histoire, du temps linéaire, de la tragédie et on reprend contact avec la « réalité », avec ce que White, évoquant Lévi-Strauss, nomme un « espace de mouvements, d'échanges, et de communication ». Aussi, en suivant une logique du métissage, White a élaboré ce concept de « monde blanc » qui apparaît comme une structure dynamique au sein de laquelle le sujet peut travailler à sa revitalisation.

¹²² LÉVINAS Emmanuel. *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, p. 209.

¹²³ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie* 2, p. 592.

¹²⁴ SERRES Michel. *Rome, le livre des fondations*. Paris : Bernard Grasset, 1983, p. 50.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 283.

Si le concept de « monde blanc » trouve des échos dans de nombreux travaux d’hier et d’aujourd’hui, il n’en reste pas moins que l’approche whitienne a bien sa spécificité. Il est à noter que l’expression même a évolué au fil des années. Ainsi, à partir des années 1990 le terme « monde blanc » tend à disparaître de l’œuvre whitienne et à être remplacé par diverses expressions. Le titre de l’anthologie *Open World* en est la marque, le blanc est remplacé par l’ouvert. Si le terme « white world » disparaît progressivement, il n’en va pas de même pour l’adjectif *white*, le substantif *whiteness* et l’idée qui se niche à l’intérieur de la couleur. La récurrence du blanc en fait une vraie thématique, une réelle tonalité qui permettrait à elle seule de distinguer l’œuvre de White de n’importe quelle autre.

Now I have burnt all my knowledge
and am learning to live with the whiteness naked

what I call art now is nothing made
but the pure pathology of my body and mind

at the heart of a terrible and joyous world.¹²⁷

Dans le recueil *Terre de diamant* ce poème est intitulé « Knowledge » et dans l’anthologie *Open World* on le retrouve sous le titre « Into the Whiteness ». Il évoque le processus de déconstruction du sujet – « burnt all my knowledge » – et ce que Husserl nomme, dans la *Krisis*, le « retour aux choses-mêmes ». Le fléchage vers le blanc qu’engendre le second titre révèle le sens du texte, il contribue à mettre l’accent sur la couleur, c’est-à-dire sur le ton plutôt que sur la faculté intellectuelle. Nous insistons sur les termes ton et tonalité précisément de façon à faire apparaître le lien entre la conception whitienne de la blancheur et cette autre forme de tonalité que Heidegger nomme *Stimmungen*

¹²⁷ WHITE Kenneth. *Terre de diamant*, édition bilingue, traduit par Philippe Jaworski et Marie-Claude White. Paris : Grasset, collection « Les Cahiers Rouges », 1983, p. 188.

ou « tonalité affective ». Selon ce dernier, *l'être-là* se caractérise, en effet, par une certaine posture de l'esprit, une certaine disposition face au monde :

Le *Dasein* étant toujours disposé selon une tonalité affective, le commerce avec le monde ambiant relève ni de la simple perception, ni de l'observation, mais comporte une dimension pathique : autrui et les choses m'abordent selon diverses modalités allant de l'attraction à la répulsion. N'étant pas simplement ressenties ou vues, les choses me concernent, faisant rencontre en m'affectant de façon plus ou moins forte.¹²⁸

Une des spécificités de la phénoménologie est qu'elle met un terme à la distinction sujet-objet. Le sujet est relié à son environnement, il est selon l'expression heideggérienne « jeté-au-monde ». Cette disposition, dont Samuel Beckett s'est inspiré pour son théâtre, caractérise aussi, mais dans un autre registre, la poétique de White. Là où les personnages du dramaturge sont littéralement jetés au monde et donnent l'impression de se questionner sur la fin des temps sans, peut-être¹²⁹, pouvoir esquisser les lignes d'un nouvel espace, White y voit le point de départ d'un nouvel ordre, d'un nouveau mode d'existence. Le paysage archaïque d'un poème comme « On Rannoch Moor » devient le paysage intérieur du « nouveau » sujet. Jeté au monde et face à ce vide que représente le blanc, il palpe le réel dans toute sa puissance ; « the pure pathology » fait signe vers la « dimension pathique » dont parle Heidegger. Au-delà de l'étude des maladies, le terme « pathology » renvoie au *pathos*, à ce qu'on éprouve. Les paysages que le sujet explore lui permettent de renouer avec la dimension sauvage de la réalité. Ainsi, le sujet éprouve le monde « terrible » et « joyous », il l'éprouve d'autant plus qu'il en fait partie – « at the heart of ». Chez White, il n'est pas question de se projeter vers un ailleurs, tout se joue ici et maintenant. L'éthique romantique n'est plus de mise. L'adjectif « terrible » indique bien la force qu'exerce le réel sur le sujet ; celui-ci, après

¹²⁸ VAYSSE Jean-Marie. *Le Vocabulaire de Heidegger*. Paris : Éditions Ellipses, collection « Vocabulaire de... », 2002, p. 16.

¹²⁹ Notons que cette lecture a récemment été renouvelée par Alain Badiou. Le philosophe voit dans le vide beckettien un souffle de vie. Cf. *Beckett : L'Incrévable désir*. Paris : Hachette littératures, 2006.

s'être dégagé des structures lourdes qui le séparaient du monde, peut espérer recommencer à vivre pleinement. La couleur blanche a donc une portée éminemment existentielle chez White, elle est le support de toute son éthique et symbolise sa disposition face au monde. Nous aurons l'occasion, plus loin dans de ce travail, de rencontrer d'autres couleurs avec une portée aussi significative, qui, toutes, à l'instar du blanc, pointent vers un renouveau, une renaissance.

3) Naissance, re-naissance

La thématique de la naissance, ou plus précisément de la re-naissance, est présente dans les textes de White. On la trouve davantage développée dans les premières publications que sont *En Toute candeur* et « A Walk Along the Shore ». Le titre donné au chapitre liminaire de *En Toute candeur*, « Les Collines matricielles », indique d'emblée qu'il s'agit d'une naissance à portée symbolique : « Parler du monde de la terre, l'appeler les collines matricielles, c'est suggérer qu'une vie immédiate est encore possible »¹³⁰ ou encore « Je crois que nous avons trop longtemps vécu sous un Jupiter frigide. Il est temps de re-pénétrer la terre. »¹³¹ C'est à travers une fusion entre l'être et la terre, le sujet et l'objet, qu'a lieu cette re-naissance. L'appel nietzschéen : « restez fidèle à la terre », résonne ici très fort. Dans les premières sections de « A Walk Along the Shore », White parle d'une re-naissance « intra-terrestre ». Nous nous concentrerons sur quelques éléments des « vagues » 2 à 8.

Dans le poème « A Walk » White parle de sa prime jeunesse (« living as a boy on the shore ») et de sa prise de contact avec la mer, la terre, ainsi que les oiseaux et autres mollusques qui y vivent. Deux souvenirs s'entremêlent dans ces quelques pages, celui du

¹³⁰ WHITE Kenneth, p. 25.

¹³¹ *Ibid.*, p. 30.

jeune garçon foulant la terre écossaise et celui d'une seconde naissance qui se dit à demi-mots :

and how it began was
 there in the womb of the hills
seeing that snowhill
 smoothing against the sky
 rooted there
 obscure
amazed
 inarticulate
 strange
 then a cry.

Cette naissance dans le ventre de la terre – « in the womb of the hills » – est celle de l'homme qui cherchera à s'émanciper. La présence du héron aux sections deux et huit en est le signe. Il rappelle la place de choix, l'identité suprême, que lui réserve le Zen et dont White s'inspire. Cette reconstitution autobiographique rejoue symboliquement l'émergence de l'homme qu'est devenu White. « Poeta nascitur » sont les termes sur lesquels le premier chapitre de *En Toute candeur* s'achève. Le contexte est très exactement le même que celui de « A Walk » : le ciel, des collines, un cri qui se confond avec celui d'une mouette.

La naissance du poète chez White est indissociable d'un « passage extérieur ». Des collines matricielles naît un être, cet être, qui a un goût prononcé pour la terre, incarne ce que White nomme la « figure du dehors ». « Le Soi, la partie la plus cachée, vitale de la psyché, ne se perçoit qu'au dehors, et c'est à juste titre que l'on peut parler de 'figure du dehors' »¹³². Le Soi peut être décrit comme un bloc d'énergie qui est logé en deçà du Moi. Le Moi est

¹³² DORON Jack. « L'appel du vide ». *Le Monde ouvert de Kenneth White* / éd. par Michèle DUCLOS. Talence : Presses universitaires de Bordeaux, 1995, p. 98.

construit à l'aide de représentations symboliques, le Soi est la partie vitale, dynamique et énergétique. Selon cette topique, la poétique de White vise à libérer l'énergie qui gît dans le Soi, en cela elle est réellement une poétique de l'énergie. Cette nouvelle disposition de l'être au monde évoque l'anémone des bois dont il est question dans « A Walk » :

perhaps the simplicity
of the wood anemone
its serenity
its direct access
to the energy of the sun
and the richness of the earth
might have evolved
a quieter fuller brain
than the hurry-scurry of zoological existence
on which we have depended.

L'anémone est à l'image de cet être nouveau qui serait en contact direct avec son environnement naturel, la terre ; et social, autrui. Nous dirons avec Rilke et Heidegger que cette anémone, comme toute plante et comme tout animal, est *au* monde, contrairement à l'homme qui se tient *devant* lui : « La plante et l'animal sont insérés dans l'ouvert. »¹³³ Mais ne nous y méprenons pas, l'isolement n'est pas synonyme de retrait ou de fuite. Cette démarche a tout à voir avec celle de Thoreau qui, de retour à Concord et en homme éclairé, était prêt à communiquer son amour pour la vie, pour la science et les arts. L'individu s'isole pour trouver un socle neuf et un rythme qui est sien. Le socle se pose comme point de départ, comme « première vérité immédiatement évidente. »¹³⁴ Nous citons ici Husserl qui, dans le dernier chapitre de la *Krisis*, s'interroge sur la première pierre à porter à l'édifice de la nouvelle pensée. Descartes avait pris comme base le *cogito*, Husserl après avoir exploré les

¹³³ HEIDEGGER Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, collection « Tel », 2004, p. 343.

¹³⁴ HUSSERL Edmund, *op. cit.*, p. 298.

arcanes du cartésianisme tente de trouver un autre fondement. White, semble-t-il, s'interpose et signale son attachement à la terre ; pour lui la « conversion » qui caractérise « l'attitude phénoménologique totale » est « religieuse » au sens où elle « relie » – religion vient du latin *religare*, c'est-à-dire « relier » – l'homme à la terre. Ce geste, qui indique très clairement une sortie de la tradition métaphysique, se pose comme sa première vérité immédiatement évidente. Ce dont White est sûr c'est qu'il vit sur terre, et c'est à partir de ce constat qu'il bâtira son « projet autopoïétique » et qu'il se construira « en tenant compte de la relation à la terre et aux personnes »¹³⁵ comme le fait l'anémone des bois dans « A Walk ». Soulignons aussi que la langue poétique subit le même traitement que le sujet. L'absence de majuscules en début de vers et l'agencement irrégulier de ces derniers montrent que le poème et la langue poétique suivent un processus de désencombrement, qu'ils doivent être joués, ou lus, en mode mineur. Les termes « inarticulate », « simplicity » et « direct access » viennent appuyer cette idée. En se débarrassant d'un certain nombre de codes, la langue semble elle aussi avoir retrouvé la fraîcheur de son enfance. Le cri – « then a cry » – ne serait-il un des points vers laquelle la langue whitienne tend ? Ne toucherions-nous pas, ici, à un aspect essentiel de l'œuvre whitienne ? On soulignera que les dix vers cités précédemment sont construits selon une scansion bien précise. Les cinq premiers vers sont une alternance de bimètres et de trimètres, les cinq derniers se composent de quatre monomètres puis d'un bimètre. Le schéma métrique suit une certaine régularité et la langue poétique, dans un mouvement encore une fois mimétique, se contracte et se rétracte à mesure que le poème se déploie. La naissance est donc aussi celle d'une nouvelle langue poétique qui, par son mimétisme, aurait réduit l'écart entre le discours et l'objet décrit. Nous laisserons ces questions en suspens pour mieux y revenir ultérieurement tout en retenant que le déconditionnement du sujet est concomitant de celui de la langue ; sujet et langue cheminent vers leur revitalisation.

¹³⁵ DORON Jack, *op. cit.*, p. 99.

C) Le cheminement

Le dépassement de la métaphysique est une entreprise d'envergure qui a occupé, au XX^{ème} siècle, bon nombre d'écrivains, de penseurs et dans un sens plus large d'hommes et de femmes dont White se réclame. Après avoir dressé le bilan des échecs de l'ère de la métaphysique, c'est à travers le ralliement à un autre pan de la tradition occidentale que les prémices de ce dépassement se sont fait ressentir. L'isolement, étape nécessaire dans la fondation d'une pensée nouvelle qui s'ancre dans l'idée de désencombrement, se traduit par des retraites temporaires et intermittentes qui, dans un perpétuel mouvement de va-et-vient, font apparaître lisiblement la thématique du cheminement.

1) Sortir et marcher

Les noms qui parcourent l'œuvre de White sont ceux de grands marcheurs : Rimbaud, St John-Perse, Cendrars, Nietzsche ou encore Heidegger ont tous pratiqué la marche de manière intensive. Par ailleurs les textes de White mettent en scène des marcheurs ; c'est Héraclite qui foule le sol brûlé de Grèce, c'est Villon qui part à pied en direction du Poitou, Thoreau qui invite au déplacement. Chez tous ces auteurs le cheminement se pose comme un moteur de la création, la prise de contact avec le réel qu'il engendre crée de la littérature. Il est possible de comprendre les mécanismes internes de cette démarche artistique et existentielle en rappelant que l'objectif affiché est celui de la mise à l'écart des strates culturelles qui barrent notre accès au réel. La marche équivaut alors à une mise en avant du corps, à une prise de contact avec le réel, à ce que White nomme le « passage extérieur ».

Travels in the Drifting Dawn, Pilgrim of the Void, The Blue Road, The Wanderer and His Charts, Across the Territories, L'Esprit nomade ou encore *La Figure du dehors* sont autant de titres qui mettent l'accent sur l'importance de la notion de cheminement dans les

écrits whitiens. Dans son premier essai, *La Figure du dehors*, White consacre un chapitre à Thoreau et à la pratique de la marche chez le Transcendantaliste américain : « Marcher, c'est se déconditionner et se retrouver en un être *autre* : un être *mythique*, c'est-à-dire, le mythe se passant in *principio*, relié au principe. Vivre une vie mythique, c'est donc vivre une vie *principielle*, une vie *originelle*. »¹³⁶ Si depuis le début des années 1980 la terminologie a quelque peu changé – les termes *mythe* et *mythique* ayant été écartés –, il n'en reste pas moins que le rapport entre la pratique de la marche et une certaine quête ontologique est déjà clairement exposé. Déplacement et dépassement, paronymes synonymes de renouveau, se présentent comme le socle de la pensée du dehors, pensée qui fraye son chemin à l'écart de toutes formes rigides. Dans cette démarche, l'existence et le vécu passent au premier plan.

La grande majorité des poèmes de « To Salute the Isolato » évoquent le cheminement. Les exemples les plus symptomatiques se trouvent dans « François Villon » et « Rimbaud in Batavia ». Les deux textes ont un point en commun, ils comblent des « trous bibliographiques ». Un extrait de chaque poème ainsi que les notes qui les accompagnent apporteront des informations utiles pour cerner l'importance du cheminement dans l'esprit – nomade – de White. Les vers suivants sont tirés de « François Villon » :

Half-dead at thirty-two
banned from Paris, he made for Poitou
[...]
but the sun shone and the wind blew
along that high road down to Poitou.¹³⁷

Voici la note qui l'accompagne :

¹³⁶ *La Figure du dehors*. Paris : Grasset, 1982, p. 87.

¹³⁷ WHITE Kenneth. *Le Passage extérieur*, p. 44.

Personne ne sait trop rien de ce qui est advenu de Villon après son expulsion de Paris en Janvier 1463. Sans être fantaisiste (j'ai mes raisons pour le mettre sur la route du Poitou et pour lui prêter certains sentiments), ce poème peut donc être jugé « extravagant ».¹³⁸

Et voici trois strophes de « Rimbaud in Batavia »...

The army of the Netherlands had got him there

(the East, at last!)

but now, as a damned deserter

it was time to get out, and fast

[...]

“Whit’ll be yer name, son ?

- Rimbaud, Arthur

but I’d rather not sign the register

- Ach, that’ll be nae bother

we’ll put you doon as Henderson, Alan

naeboddy’ll be any the wiser”

one day later

a new lease of life was given

to the craziest wanderer of French literature.¹³⁹

... suivies de la note :

L’une des bibliographes de Rimbaud, Enid Starkie [...] fut un des mes examinateurs « extérieurs » à mes examens de fin d’études à Glasgow. Désireuse de découvrir comment « l’homme aux semelles de vent » avait quitté Java en 1876, elle avait consulté consciencieusement tous les registres de navigation britanniques à Cardiff, sans trouver trace de lui. Ce poème propose ma solution à son problème.¹⁴⁰

Les archives ne permettant pas de reconstituer la trame bibliographique des deux poètes, White saisit l’opportunité et propose des solutions. Est-il surprenant de le voir

¹³⁸ WHITE Kenneth. *Le Passage extérieur*, p. 244.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 244.

s'emparer de ces deux blocs d'indétermination ? Assurément non ; il les remplace par une sortie, par un départ. Les institutions, structures rigidifiantes, sont encore une fois le sujet de la fuite – « banned from Paris », « a damned deserter ». Cette fuite mime ce que nous entendons par la paronomase déplacement/dépassement. Rappelons avec Heidegger que le dépassement de la métaphysique ou « la fin de la philosophie n'est pas la fin de la pensée, laquelle passe à un autre commencement. »¹⁴¹ Le recommencement se fera, comme l'indique les poèmes sur Villon et Rimbaud, non pas au sein d'une structure mais sur un chemin. L'étymologie du mot « chemin » prolonge cette réflexion ; le terme « provient d'un ancien mot celtique qui veut dire « pas ». C'est *pas à pas* que le chemin se découvre. »¹⁴² Ce cheminement se fera, pour Villon, sous le soleil et dans l'air vif – « the sun shone and the wind blew ». Pour Rimbaud, vagabond parmi les vagabonds, c'est par une autre identité qu'une voie nouvelle s'ouvrira. Le nom qui lui est attribué – Alan Henderson – semble également faire écho à une sorte « d'érotique solaire ». En effet, le jeu sur les sonorités pousse à lire Henderson comme « under sun ». Il est bien connu que Rimbaud, s'éloignant de son art, alla errer dans les déserts africains sous le soleil brûlant, concrétisant ainsi son envie profonde de « changer la vie ». Ces figures du mouvement que White met à son tour en mouvement sont des hommes dont l'objectif fut de revitaliser le monde, d'unir le corps et l'esprit et de jouir pleinement de la vie.

Si Thoreau utilise ses pieds, c'est donc, en fin de compte, au bénéfice de sa tête, ou disons de son être, de son corps-esprit tout entier. [...] Il pratique une marche intelligente. Pour lui, marcher, c'est se mettre en rapport avec une intelligence diffuse qui dépasse le savoir.¹⁴³

¹⁴¹ HEIDEGGER Martin. *Essais et conférences*, p. 97.

¹⁴² HEIDEGGER Martin. *Les Cahiers de l'Herne, Martin Heidegger* / éd. par Michel HAAR. Paris : Éditions de l'Herne, 1983, p. 270.

¹⁴³ WHITE Kenneth. *La Figure du dehors*, p. 86.

2) Penser comme on marche

L'omniprésence de la route et du chemin dans l'œuvre de White apparaît comme une critique directe de ce qu'il nomme « l'autoroute de l'Occident ». À échelle humaine, le chemin se fraye et s'expérimente, il unit et invite à la contemplation là où l'autoroute sépare et suggère la vitesse. C'est par conséquent l'ébauche d'une logique nouvelle, entendons par logique une manière de raisonner ou une méthode, qui est à l'œuvre dans le dépassement de la métaphysique, une logique du cheminement.

En abordant la question du cheminement, qui s'annonce chez White comme la marque du dépassement de la métaphysique, nous sommes au cœur du dialogue entre le poète et la philosophie heideggérienne. Antonio Machado (poète espagnol mort en 1939) avait vu juste lorsque dans les années 1930 il disait que les poètes à venir seraient « guidés vers la philosophie de Heidegger comme les papillons le sont vers la lumière. »¹⁴⁴ Pour emboîter le pas à Machado nous dirons que Heidegger a été attiré par les poètes comme aucun philosophe ne l'a été auparavant. Dans la tradition des grands poètes allemands, Novalis, Hölderlin ou Rilke, Heidegger sort du domaine pur de la philosophie pour dialoguer avec ceux qu'il considère ses *alter ego*. Heidegger voyait en la poésie l'égale de la philosophie, idée qu'il décline de plusieurs manières, et à maintes reprises dans son œuvre, tout particulièrement dans le texte « poétique » intitulé *L'Expérience de la pensée* : « Chanter et penser sont les deux troncs voisins de l'acte poétique. »¹⁴⁵ Si la philosophie, dans sa tradition occidentale, se traduit par la tentative d'élaborer des concepts, la poésie, elle, est avant tout avide d'expériences et d'expérimentations. La rupture qu'engendre l'œuvre de Heidegger dans l'histoire de la philosophie s'articule, entre autre, autour de l'idée que philosophie et poésie, bien que conservant leurs identités, feront dorénavant cause commune. Concepts et

¹⁴⁴ *L'Herne Martin Heidegger*, p. 225, citation relevée par Jean Beaufret.

¹⁴⁵ HEIDEGGER Martin. *Question III* trad. de l'allemand par André Préau, Julien Hervier, et Roger Munier. Paris : Gallimard, 1966, p. 39.

expériences sont les deux pôles qui constituent les recherches heideggériennes et post-heideggériennes.

En épigraphe de l'édition d'ensemble de ses livres et de ses cours, Heidegger a placé cette formule : *Wege – nicht Werke* (« Des chemins – et non des œuvres »). Il lui paraissait inconcevable que dans une pensée soucieuse de rigueur les « résultats » viennent à l'emporter sur le cheminement.¹⁴⁶

Une lecture, même rapide, des textes de Heidegger nous met en présence du champ lexical du cheminement : *weg, feldweg, holzwege, unterwegs*. Les traductions en français rendent également compte de cette facette de l'œuvre : *Acheminement vers la parole, Chemins qui ne mènent nulle part*. Dans ce dernier texte Heidegger dit que « la pensée ne commence que lorsque nous avons éprouvé que la Raison, tant magnifiée depuis des siècles, est l'adversaire le plus opiniâtre de la pensée. »¹⁴⁷ Penser c'est mettre un pas devant l'autre ; penser, philosopher, selon Heidegger, c'est avancer en poète, c'est à dire en récoltant les données de l'expérience. Dans l'épilogue du *Plateau de l'Albatros*, après avoir passé en revue en quelques pages les grands systèmes philosophiques occidentaux et signalé leur inadéquation avec le réel, White pose la question suivante : « Que reste-t-il à faire ? » La réponse recoupe les préoccupations de Heidegger : « Sans doute, d'abord, retoucher terre, et continuer à mettre un pas devant l'autre. »¹⁴⁸ Le socle commun, à Heidegger, à White, à cette logique du cheminement, est la terre. Nous verrons que le fameux chemin de campagne heideggérien ainsi que les textes regroupés dans *Questions III* n'en disent pas moins. Au préalable il est nécessaire d'examiner ce qui apparaît comme le signe par excellence d'une convergence entre le poète écossais et le philosophe allemand.

¹⁴⁶ BEAUFRET Jean. *Entretiens avec Frédéric de Towarnicki*. Paris : Presses universitaires de France, 1984, p. XIII.

¹⁴⁷ HEIDEGGER Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 322.

¹⁴⁸ WHITE Kenneth. *Le Plateau de l'Albatros*, p. 353.

L'article de Michel Haar intitulé « La Biographie reléguée », publié en 1983 dans *Les Cahiers de l'Herne* consacrés à Heidegger, se propose de livrer en quatre pages les quelques éléments biographiques alors connus. Deux chapitres composent le texte : « Curiosité biographique et chemin de pensée », suivi de « La terre natale, seul élément autobiographique ». Dans ce dernier Michel Haar cite un texte de Heidegger dont il donne la toute première traduction en français sous le titre *Pourquoi nous restons en province ?* Heidegger y décrit sa « Hütte » de Todtnauberg située dans la Forêt Noire et parle de l'importance que constitue à ses yeux une vie à la campagne, loin du monde urbain que la *technique* a envahi. Le long extrait qu'a retenu Michel Haar représente un peu plus d'une trentaine de lignes. White, comme nous allons le voir, s'est intéressé de très près à ce texte. Le poème « Black Forest » – qui apparaît en dernière position de « To Salute the Isolato » – et dont le titre est évocateur, est une reprise quasiment mot pour mot du texte original :

On the steep slope
of a mountain valley
a little chalet
eighteen feet by twenty

all around
meadow and pinewood

when snow surrounded the house
That was the time for philosophy :
following all those
secret, silent paths
till cogitation turned into sight

like this high summer morning
and two hawks gliding
round and round

in the absolute light.

(Heidegger at home)¹⁴⁹

La parole de Heidegger est, aux yeux de White, parole poétique. La philosophie se fait poésie et la poésie philosophie. L'une et l'autre cheminent sur un même sentier, creusent un même sillon. White rend donc un double hommage : à la pensée du commencement et à l'« univers de travail »¹⁵⁰ dont parle Heidegger. En tant que penseur il dit que « la tâche philosophique ne se déroule pas comme l'occupation isolée d'un original. *Elle entre en plein milieu du travail du paysan* »¹⁵¹ et son travail est de la « *même sorte que* » celui du paysan, « il se trouve enraciné là, et appartient de façon immédiate au monde du paysan. » C'est par conséquent la figure du philosophe-paysan, comme celle, ségalenienne, du poète-paysan, qui intéresse White au plus près. Mais revenons-en aux fragments que ce dernier a retenus pour écrire son poème. Nous aborderons la question de l'intertextualité plus en détail dans la troisième partie de ce travail ; disons dès à présent que « Black Forest » est la marque d'une ouverture à l'autre, d'une écriture à plusieurs mains.

Les deux premières strophes offrent une description de ce qui entoure l'habitat. La mention de la taille du chalet semble vouloir indiquer la simplicité des lieux, cette hutte est un espace de travail à taille humaine qui est ancrée dans la terre, elle n'est pas non plus sans rappeler la cellule monastique évoquée précédemment. La troisième strophe parle de

¹⁴⁹ Voici, selon nous, les phrases du texte de Heidegger sur lesquelles White prend appui : « Sur le versant escarpé d'une vaste vallée de montagne [...] se dresse un petit chalet de ski. Il mesure 6 mètres sur 7 [...] Plus haut sur la pente, prés et pâturages s'étendent jusqu'à la sombre forêt de sapins [...] Le tout est couronné par un ciel d'été transparent, et dans son espace radieux deux éperviers planent en décrivant de larges cercles [...] Moi-même à vrai dire je n'observe jamais le paysage. J'éprouve son changement d'heure en heure, le jour et la nuit, dans les grands essors et déclinés des saisons [...] Non pas dans les instants calculés d'une jouissance où l'on s'abîmerait et d'une artificielle identification, mais seulement quand l'être-là propre se trouve à son *travail*. C'est *seulement* le travail qui *ouvre* place à cette réalité effective de la montagne. La marche du travail demeure insérée dans ce qui dans cette contrée advient. Quand dans la profonde nuit d'hiver une furieuse tempête de neige fait rage autour du chalet et donne ses coups de boutoir, recouvrant et dissimulant tout, c'est *alors* qu'il est grand temps pour la philosophie. C'est *alors* que son questionnement doit se faire simple et essentiel. L'élaboration de chaque pensée ne peut être que dure et rigoureuse. » *HEIDEGGER Martin / cahier* dirigé par Michel Haar. Paris : Éditions de l'Herne, 1983, p. 23.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵¹ *Ibid.*

Heidegger à sa table de travail. Nous notons avec intérêt que White a conservé la mise en relief – via des italiques – de l’adverbe « alors », qu’il traduit par le pronom « that ». Le travail du penseur nécessite une certaine mise en condition ; pour accéder à la lumière il est nécessaire d’attendre le moment opportun, sorte de *kairos* dont « that » se fait l’emblème. Ceci fait écho à un autre poème du recueil *Le Passage extérieur* dans lequel il est également question de Heidegger : « Heidegger is a tortoise. At times, he sticks out his neck and pronounces a few limpid and sensitive sentences about a “beginning thinking”, a “clearing” philosophy has never heard of. »¹⁵² White est donc attiré par cette pensée qui, ici et là, perce et ouvre de nouvelles voies, posant, peut-être, les bases d’un nouveau monde. Les vers 10 et 11 de « Black Forest » (« following all those/secret, silent paths/till cogitation turned into sight ») marquent une légère distanciation vis-à-vis du texte original. Il aborde dans ce passage la notion de *Dasein* (rendue dans la traduction de Michel Haar par *être-là*), c’est-à-dire sur cette façon qu’à l’être heideggérien d’être au monde. En se mettant en marche, en suivant des chemins secrets et silencieux, le penseur au travail cherche à émerger de l’obscurité pour voir. De son côté Heidegger, lorsqu’il affirme ne pas observer ou s’identifier de manière artificielle au paysage, décrit dans une langue poétique ce qu’il entend par *Dasein*. White traduit donc dans le vers 11 (« till cogitation turned into sight ») l’idée centrale de la pensée heideggérienne.

Le *Dasein* est à la fois une destruction, une traduction et un baptême. C’est d’abord la destruction du sujet moderne au sens de l’*ego cogito*. Le *Dasein* n’est pas une forme d’intériorité, une conscience opposée à un objet ou un monde. À la différence des monades leibniziennes qui n’ont pas besoin de fenêtres, parce qu’elles tiennent leur principe de leur intériorité, le *Dasein* n’a pas besoin de fenêtres parce qu’il est toujours déjà défenestré et en dehors de lui-même, son ipséité étant son apérité, son ouverture.¹⁵³

¹⁵² WHITE Kenneth, p. 148.

¹⁵³ VAYSSE Jean-Marie, *op. cit.*, p. 12.

Comme nous l'avions remarqué au sujet de la phénoménologie husserlienne, la poétique de White est en accord sur bien des points avec la pensée de Heidegger. Évoquons à nouveau le premier essai – *La Figure du dehors* – dont le seul titre permet de montrer les affinités entre les deux œuvres. Dans l'optique du *Dasein* le sujet n'est plus « maître et possesseur de la nature ». Là où le « je pense » de Descartes « toise devant lui la chose comme objet », le *Dasein* « s'éclate, pour ainsi dire, là où sont du même coup les choses. »¹⁵⁴ Le *Dasein* est au monde, il l'habite, en contact direct avec le réel. Il n'y a plus d'interface entre le sujet et le monde, il n'y a d'ailleurs plus de sujet en tant que tel, mais une présence aux choses. Ainsi, une fois qu'il s'est débarrassé de ces structures, l'individu ne peut que cheminer ou éprouver le réel. La rupture sujet/objet ayant été abolie, il n'y a plus de séparation mais une sorte de co-présence entre l'existence et le monde, ce que Heidegger nommera une « topologie de l'être » et que White aura tôt fait de repérer et de pointer du doigt :

C'est cette notion de « topologie de l'être » que l'on trouve chez Heidegger. Au-delà du sujet et de l'objet, l'être est « jeté » dans un être-là, dans une présence « ekstatique », où il connaît une disposition (*Stimmung*) qui n'est pas un vécu interne du psychisme, mais une manière délivrée d'être au monde : l'identité, ici, dans la lecture qu'en fait Schürmann (*Le Principe d'anarchie*), est faite seulement de « traits directeurs » (déjà Nietzsche avait dit : « Mon hypothèse : le sujet comme multiplicité »).¹⁵⁵

La prédiction d'un dialogue à venir entre le poète et la philosophie de Heidegger qu'avait faite Machado dans les années 1930 s'est avérée juste. Toute une poétique a émergé à partir de la question du *Dasein* et de la pensée envisagée comme une marche, comme un cheminement.

¹⁵⁴ BEAUFRET Jean, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁵ WHITE Kenneth. *L'Esprit nomade*, p. 285.

3) La fin du chemin ?

En 1955, à Cerisy, Heidegger surprit son auditoire en expliquant qu'il n'y avait pas de philosophie heideggérienne. Cette remarque fait écho à l'épigraphe que nous citions précédemment : « Des chemins – non des œuvres ». La logique du cheminement qui est ici à l'œuvre instaure un rapport étroit entre l'homme et la terre ; c'est en foulant celle-ci qu'un poète comme White fera émerger un monde nouveau. Nous sommes à présent en mesure de poser la question de la visée. Y-a-t-il un but à atteindre ? L'homme est-il voué à errer indéfiniment pour récolter les fruits de l'expérience ?

L'ouvrage de Heidegger intitulé *Holzwege* est rendu en français par le titre *Chemins qui ne mènent nulle part*. Les *Holzwege* – tels que la préface les présente – sont des chemins « le plus souvent encombrés de broussailles » qui « s'arrêtent soudain dans le non-frayé. » Un poème de White, « The House at the Head of the Tide », publié dans le recueil *Atlantica* fait signe en direction des *holzwege* :

where are we ?
where are we going?
one who has thought his way
through the thicket
says it is a question of
moving into a new place
a clearing
we speak here in terms of
atlantica
a breathing and a breadth¹⁵⁶

Tout le recueil *Atlantica* a une tonalité heideggérienne, White y utilise le vocabulaire du philosophe, comme ici la « clairière » (« clearing ») ou dans le poème « Chaoticism » le

¹⁵⁶ *Atlantica*, éd. bilingue, trad. Marie-Claude White. Paris : Grasset, 1986, p. 124.

terme « Ereignis ». Notons néanmoins qu'il existe entre Heidegger et White une différence majeure, qui est liée à la langue. Le style de Heidegger est placé sous le signe de la sinuosité, celui de White sous celui de la simplicité, de l'épure. Aussi, tout en gardant à l'esprit qu'il nous faudra revenir sur ce point, nous ferons remarquer que l'extrait donné ci-dessus fonctionne certes comme un commentaire sur le travail philosophique du phénoménologue, mais aussi comme un autre commentaire sur le langage poétique tel que White l'envisage. De la langue heideggérienne à la langue whitienne n'assistons-nous pas à un frayage hors de la logorrhée intellectualiste ? La langue whitienne n'est-elle pas une clairière aérée – « a clearing... a breathing and a breadth » ?

Le titre français de *Holzwege* et la notion de clairière semblent entrer en contradiction. La clairière est-elle un lieu repérable sur une carte ? Est-elle une utopie ? White donne une réponse à ces questions dans *L'Esprit nomade* :

Le « nulle part » en question prend cet aspect négatif parce qu'il ne figure pas sur nos cartes mentales. Mais il est dans le territoire, et on peut essayer d'y entrer, par une pensée méditative, tout en s'efforçant de changer nos cartes mentales, au moyen d'un travail philologique et philosophique.¹⁵⁷

La première question que nous avons posée est d'emblée écartée ; la seconde reste en suspens. Ce que dit White dans ce passage semble anticiper ce qu'il nomme ailleurs l'atopie et qu'il distingue de l'utopie. Avant de revenir plus en détail sur cette notion, nous dirons que l'atopie est le territoire de l'être, son site. On notera que White, comme Heidegger, associe le travail philosophique à un travail philologique. Le poème sait dire l'être, le poème héberge l'être et peut le faire émerger. C'est cette dernière étape, celle de l'éclosion de l'être, qui a tant occupé Heidegger ; cette même éclosion est en lien avec la clairière :

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 241-242.

On peut dire que la Vérité de l'être, au sens de *Lichtung*, c'est que l'être diffère de l'étant, et qu'il en diffère de telle sorte que « l'être se retire tandis qu'il se déclôt dans l'étant ». Et c'est cela que Heidegger appellera l'*Ereignis*.¹⁵⁸

La clairière, « *Lichtung* », est par conséquent l'a-topos vers lequel tendent le poète et le philosophe, c'est un territoire qu'une préparation, une méditation, peut permettre d'atteindre. Ainsi s'éclairent les multiples passages dans l'œuvre de White où il est question de pénétrer un territoire. Le premier poème de *Atlantica* – « Valley of Birches » – en est un exemple, en voici trois vers :

I must enter this birch-world
And speak from within it
I must enter into this lighted silence¹⁵⁹

C'est à partir du site de l'être que la nouvelle parole du poète va émerger. Ceci explique la démarche de White qui consiste en la non-dissociation, c'est-à-dire l'alliance de la pensée, de l'existence et de l'esthétique. L'*Ereignis*, terme difficilement traduisible en français mais que l'on rend habituellement par « événement », synthétise les aspirations de Heidegger en ce qui concerne la question de l'être ; c'est un terme qui désigne « une nouvelle relation à l'être constituant la pensée d'un autre commencement à la fin de la métaphysique¹⁶⁰. » Que White utilise ce terme dans ses poèmes ne fait que renforcer l'importance que revêt, à ses yeux, le dépassement de la métaphysique. Avec l'*Ereignis* quelque chose a lieu, quelque chose se manifeste, « saute aux yeux »¹⁶¹. White ajoute que la rencontre entre l'homme et l'être, synonyme d'*Ereignis*, est « en grande partie une question

¹⁵⁸ Frédéric de Towarnicki citant Jean Beaufret dans son avant-propos à *Entretiens avec Frédéric de Towarnicki*, p. XI.

¹⁵⁹ *Atlantica*, p. 12.

¹⁶⁰ VAYSSE Jean-Marie, *op. cit.*, p. 23

¹⁶¹ Kenneth White expliquant le terme « *Ereignis* » dans une note du recueil *Atlantica*, p. 226.

de langage, si le poème est réussi, on aura peut-être réalisé l'*Ereignis* »¹⁶² et advient à la parole. En ce sens l'épure peut être vu comme un minimalisme tendu qui signale l'*Ereignis*. Cette remarque anticipe sur ce que nous tenterons d'explorer dans un des chapitres à venir, à savoir le lien entre le poème, poème-instant, et l'être. Ici nous insisterons sur le fait que la langue whitienne tend vers une certaine simplicité et que c'est à travers cette simplicité que l'*Ereignis* peut être réalisée. L'*Ereignis* découle donc d'une équation entre le lieu physique, l'espace mental et le langage, ce que White semble cristalliser dans l'expression « lighted silence ». Ce dernier est à la fois la clairière, c'est-à-dire un espace physique et mental, et le lieu où la langue poétique s'accomplit, où le poème-instant trouve ses « lettres de souplesse ». C'est bien, en effet, dans une certaine souplesse du langage que s'opère l'alchimie : dans l'association des sonorités, les enjambements, la ponctuation et les choix lexicaux, autant d'éléments que nous aurons à analyser ultérieurement.

Les préoccupations de ces « dé-passeurs » de la métaphysique sont on ne peut plus éloignées de la course à la technique que se livrent les hommes de la modernité. Sur le plan philosophico-esthétique, la fin de ce que White appelle la « transcendance transcendante » engendre un renouveau total de la vision du monde, du séjour sur terre et des œuvres d'art qui se proposent d'en traduire le sentiment.

Mais le chemin ne nous parle qu'aussi longtemps que des hommes, nés dans l'air qui l'environne, ont pouvoir de l'entendre. [...] Le danger menace, que les hommes d'aujourd'hui n'aient plus d'oreille pour lui. [...] À qui se disperse le Simple paraît monotone. La monotonie rebute. Les rebutés autour d'eux ne voient plus qu'uniformité. Le Simple s'est évanoui. Sa puissance silencieuse est épuisée.¹⁶³

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ HEIDEGGER Martin. *Questions III*, p. 12.

À la grandiloquence s'oppose le Simple, à la structure massive de la métaphysique le chemin de campagne. Rien d'étonnant alors à ce que White utilise abondamment le terme « listen », rien d'étonnant non plus à retrouver d'un bout à l'autre de l'œuvre un éloge de la monotonie¹⁶⁴. Ce qui importe n'est pas tant la visée, le but, mais le procès, ce que White nomme le « nomadisme ». Le nomade est avant tout un piéton qui aime se déplacer pour le plaisir et le bien-être que le déplacement procure. Le dépassement de la métaphysique s'ancrera dans la sobriété et le Simple ; il sera « caractérisé par un type de discours et d'écriture plus synthétique, sera né du besoin d'une vie plus harmonieuse, d'un monde plus espacé, d'une perception plus aiguë. »¹⁶⁵

Dans cette dernière citation on perçoit le point de rupture entre l'œuvre de Heidegger et celle de White. L'écriture de Heidegger est sinueuse et peu synthétique, elle se perd, selon White dans ce qu'il appelle la « logomachie ». À bien y regarder cette rupture s'annonce déjà dans la littérature qui parle de Heidegger et dans l'œuvre de Heidegger elle-même :

Le dernier soir, je lui posai un ensemble de questions relatives à ce qui pourrait continuer sa pensée en la dépassant, dépassant en même temps la philosophie traditionnelle. Et, chose unique, je vis un homme, un grand penseur, s'élever au-dessus de sa propre pensée et donner une leçon suprême de profonde humilité, porter jusqu'au langage l'échec couronnant toute entreprise humaine, sa propre tentative également et indiquer ce qui pourrait l'assumer pour la dépasser, exigeant qu'on cesse de bavarder sur l'être [...] c'était un homme qui demandait l'abandon de l'emploi du langage heideggérien, un penseur qui s'efforçait de voir les tâches d'une pensée future.¹⁶⁶

Si Heidegger était en 1955 un homme vieillissant, il n'en reste pas moins que les quelques vingt-et-une années qu'il lui restait à vivre allaient donner lieu à des ébauches de

¹⁶⁴ Nous pensons ici à « In the Great Monotony », poème de la fin des années soixante : « Walking in the great monotony/no music now or harmony/only the naked life-sense/and the wind of silence... »; et à un autre poème du *Passage extérieur* intitulé « A Morning in Assynt »: « it is a landscape/almost unreadable in its taciturnity/but the red of the heather/goes straight to the heart/and the flight of that white bird/over the ridge/enlightens the mind. »

¹⁶⁵ WHITE Kenneth, *op. cit.*, p. 271.

¹⁶⁶ AXELOS Kostas, *op. cit.*, pp. 224-225.

sortie de cette pensée. Ainsi, en 1959 paraît dans *Acheminement vers la parole* un texte qui met en scène Heidegger et un penseur japonais. Il parlera plus tard, dans *Essais et conférences*, du « dialogue inévitable avec le monde extrême-oriental »¹⁶⁷. Le dépassement de sa propre philosophie se fera dans une ouverture à la pensée de l'Extrême-Orient :

Il faut tout reprendre par la base. Et la base est métaphysique. Le point crucial, dans l'espace littéraire, c'est l'absence d'être. Or, dans le bouddhisme, par exemple, la notion d'être n'existe pas, alors l'absence d'être ne peut pas constituer un problème. Autrement dit, on ne sort pas de nos problèmes par une technicité linguistique, mais par un changement de perspective métaphysique.¹⁶⁸

Heidegger ouvre une voie ; White, avec d'autres, l'emprunte. Le premier pas de White à l'extérieur de la métaphysique est un pas vers l'Est : « Passant par Heidegger, le chemin de la pensée poétique va directement en Orient. »¹⁶⁹

¹⁶⁷ HEIDEGGER Martin, p. 52

¹⁶⁸ WHITE Kenneth. *Le Poète cosmographe*, p. 15.

¹⁶⁹ WHITE Kenneth. *L'Esprit nomade*, p. 242.

Chapitre 3

Faire le pas au-delà

A) L'Orient vu de l'Occident

Le « dialogue inévitable avec le monde extrême-oriental » dont parle Heidegger dans *Essais et Conférences* trouve son origine au début de l'ère moderne. Avec l'objectif de situer l'œuvre de White dans cette longue tradition, nous retracerons les grandes lignes de l'échange entre l'Est et l'Ouest.

1) Retour sur un dialogue

Si les nouveaux moyens de communication propres à notre époque facilitent grandement l'accès à l'Orient et si celui-ci a marqué le monde occidental de son empreinte, cette présence et cette ouverture dépassent largement, dans le monde des arts, la problématique politico-économique en vogue aujourd'hui. Pourquoi et en quoi l'Orient intéresse-t-il le poète ? Walt Whitman, poète transcendantaliste qualifié par ses contemporains de « poète le plus chinois de sa génération », y a vu en son temps la possibilité de renouer avec un âge d'or de la pensée et du vivre :

Passage indeed O soul to primal thought,
[...]
Of man, the voyage of his mind's return,
To reason's early paradise,
Back, back to wisdom's birth, to innocent intuitions,
Again with fair creation.¹⁷⁰

Que le terme « passage » soit utilisé dans un tel contexte par Whitman n'est pas surprenant, qu'il y trouve un écho chez White – dans le titre *Le Passage extérieur* – non plus. Pour sortir d'un système en crise, il faut « passer » d'un espace à un autre ; à ce titre, l'Orient

¹⁷⁰ WHITMAN Walt. *Leaves of Grass*, « Passage to India » (v. 165, 171-174). New York : Norton, 1972, p. 260.

se pose pour l'Occident comme un lieu du possible qui apporterait un nouveau souffle. Pour Whitman, l'Orient n'est rien de moins que le paradis perdu de la raison – « reason's early paradise » – et le lieu où l'intuition n'a pas encore été domptée – « innocent intuitions ». En ce sens, un pas vers l'Orient permettrait la purification de l'âme. Le champ lexical de « Passage to India » – « paradise », « innocent », « fair creation » – est marqué par une certaine forme de candeur qui révèle une approche de l'Orient quelque peu subjective. L'« innocence » et le « paradis » ne font-ils pas partie des traits distinctifs de la culture occidentale ? Whitman serait-il en train de se projeter vers un ailleurs fantasmé ? L'Orient ne serait-il, le plus souvent, qu'une vue de l'Occident ?

Situer l'Orient géographiquement est une gageure ; d'aucuns le feront commencer à l'Est du Déroit du Bosphore, d'autres à l'Est de l'Oural, d'autres encore joueront sur les variations Proche-Orient, Moyen-Orient, Extrême-Orient. Selon Nietzsche cette difficulté tient à une découpe arbitraire : « L'Orient et l'Occident sont des traits que quelqu'un dessine à la craie sous nos yeux pour nous prendre à notre propre jeu pusillanime. »¹⁷¹ La tentative de situer dans l'espace les deux pièces de ce puzzle trouve son origine dans la Rome antique. Les Romains – qui ont hérité de la culture grecque et de la philosophie platonicienne que l'on sait ancrée dans un certain dualisme – découpent le monde en deux et forment ainsi les notions d'Orient et d'Occident. Régis Poulet, dans sa série d'articles intitulée *L'Orient : généalogie d'une illusion*, explore l'histoire de cette relation et voit dans le mythe platonicien de l'androgynie l'origine de ce découpage :

Ainsi l'opposition binaire entre Europe et Asie rejoint-elle le mythe platonicien de l'androgynie pour préparer l'opposition cardinale entre Orient et Occident qui intervient avec les Romains.¹⁷²

¹⁷¹ NIETZSCHE Friedrich. *Œuvres complètes I, Considérations inactuelles*. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 2000, p. 579.

¹⁷² POULET Régis. « L'Invention de l'Asie – L'Orient : généalogie d'une illusion 1 ». *La Revue des ressources.org* [en ligne]. Février 2006.

C'est donc, selon la lecture que l'on fait aujourd'hui, une projection de la philosophie de Platon qui façonna la vision occidentale de l'Orient ; découpe inédite qui a donné lieu à la création de l'Autre de l'Occident :

Cela signifie que les rapports entre Orient et Occident sont d'ordre spéculaire : l'Orient ne constitue pas et n'a jamais constitué pour l'Occident une véritable altérité (*Alius*) mais seulement la projection métaphysique d'une étrangeté (*Alter*) de l'Occident à lui-même.¹⁷³

La représentation de l'Orient issue de la Rome antique émane du concept de séparation auquel la métaphysique occidentale a donné naissance. Dans l'imaginaire collectif l'Orient devient un lieu inconnu où l'Occident projette toutes sortes de rêveries et de fantasmes. Bien qu'il s'agisse là d'un Orient imaginé, les pages écrites sur ce sujet sont très rapidement entrées dans le canon de la littérature mondiale. Pensons par exemple aux passages des *Confessions of an English Opium-Eater* où Thomas De Quincey décrit « sa » Chine comme un lieu terrifiant ; la description de cette terreur donne au texte une intensité rarement égalée.¹⁷⁴

Que la tradition littéraire occidentale ait imaginé et fantasmé l'Orient pendant de longs siècles peut s'expliquer par l'absence de communication entre l'Europe et l'Asie tout au long du Moyen Âge. Ce silence a été rompu aux alentours du XVII^{ème} siècle par les Jésuites et les indianistes britanniques et français. Ces derniers ont grandement contribué à une meilleure connaissance de l'Orient. L'événement majeur sur lequel il convient de s'arrêter est connu

Disponible sur : <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?rubrique73>

¹⁷³ POULET Régis. L'Invention de l'Asie – L'Orient: généalogie d'une illusion 2.

¹⁷⁴ DE QUINCEY Thomas : « In China, over and above what it has in common with the rest of Southern Asia, I am terrified by the modes of life, by the manners, by the barrier of utter abhorrence placed between myself and them, by counter-sympathies deeper than I can analyse. I could sooner live with lunatics, with vermin, with crocodiles or snakes. All this, and much more than I can say, the reader must enter into, before he can comprehend the unimaginable horror which these dreams of Oriental imagery and mythological tortures impressed upon me [...] Thousands of years I lived, and was buried in stone coffins, with mummies and sphinxes, in narrow chambers at the heart of eternal pyramids. I was kissed, with cancerous kisses, by crocodiles, and was laid, confounded with all unutterable abortions, amongst reeds and Nilotic mud. » *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*. Londres : Penguin, collection « Penguin Classics », 2003, pp. 81-82.

sous le nom de « Renaissance orientale ». L'orientaliste Raymond Schwab a ainsi nommé son grand œuvre dans lequel il revient sur l'origine de l'expression consacrée :

On signifie ainsi le renouvellement d'atmosphère produit au XIX^{ème} siècle par l'arrivée des textes sanscrits en Europe ; on l'éclaire en le mettant à égalité avec celui qu'avait opéré, au XV^{ème} siècle, l'arrivée des manuscrits grecs et des commentateurs byzantins, après la crise de Constantinople.¹⁷⁵

Cette Renaissance a donné accès aux textes sacrés les plus anciens et a profondément nourri la pensée et le discours des écrivains. L'arrivée de ces écrits correspond à un deuxième temps dans le dialogue Occident-Orient, le premier étant marqué par une appropriation toute subjective de l'Autre culture. Progressivement le monde occidental fait l'effort d'aller puiser directement à la source ; les fantasmes et l'imaginaire cèdent la place à l'étude. Tous les grands penseurs, poètes et prosateurs de l'époque seront comme aimantés par cet autre pôle. C'est Schopenhauer subjugué par les Upanisads, Frédéric Schlegel disant qu'il fallait chercher le romantisme suprême en Orient, les poètes anglais Southey, Shelley et Byron, l'Américain Thoreau dont *Walden* révèle bien des affinités avec la littérature d'Extrême-Orient ou encore Victor Hugo avec son célèbre recueil *Les Orientales*. La liste pourrait être longue et nous noterons que White en fait état à sa manière dans *La Figure du dehors*¹⁷⁶ lorsqu'il insiste sur l'importance du mouvement romantique au sein de cette Renaissance. En proie à un renouveau total, à la recherche de nouvelles coordonnées, nombre d'auteurs romantiques furent de grands lecteurs et de grands passeurs. La littérature en provenance de l'Orient a fait partie des textes qu'ils ont contribués à faire vivre en Occident. Cette contribution aura des répercussions bien au-delà de la période dite – postérieurement – romantique. C'est tout le modernisme et le post-modernisme qui sont en germe à cette époque ; la poétique de White en est tributaire.

¹⁷⁵ SCHAWB Raymond. *La Renaissance orientale*. Paris : Fayot, 1950, p. 18.

¹⁷⁶ Cf. chapitre « Brûler la maison et partir vers l'Orient », in *La Figure du dehors*, p. 166.

En somme, les deux axes qui émergent de ce bref tour d'horizon – celui de la Rome antique et celui de la Renaissance orientale du XVIII^{ème} siècle – font naître deux approches singulièrement différentes. Dans le premier cas l'Orient est « un fourre-tout, mirage ou repoussoir à l'usage des Occidentaux » qui s'en servent comme « la source de toutes les rêveries exotiques. »¹⁷⁷ L'Orient n'est dans ce cas ni plus ni moins qu'un lieu où l'on se projette, une vue de l'esprit qui s'enracine dans la philosophie platonicienne. De l'autre côté, le contact avec les textes ouvre un champ du possible et donne lieu à des études minutieuses¹⁷⁸ qui témoignent d'un franc désir d'apprendre à connaître la vraie nature de la pensée orientale.

2) L'Orient et l'imaginaire

Avant de tenter de cerner ce que White retient de l'Orient il convient de situer l'auteur par rapport aux deux axes que nous avons fait émerger. À l'instar des romantiques, White semble s'être abreuvé aux deux sources. Bien qu'il s'en soit détaché rapidement, il a lui aussi eu recours à un Orient imaginé ; la ville de Glasgow en symbolise le point névralgique. Elle est, selon Michèle Duclos, « le lieu géographique et mythique de l'œuvre au noir. »¹⁷⁹ White a beaucoup erré dans ses rues sombres et populaires, attiré par « le romantisme noir de la ville. »¹⁸⁰ Les écrivains romantiques, et davantage encore ceux qui appartiennent au romantisme noir, furent enclins à l'introspection et à l'exploration des pulsions inconscientes ; l'Orient – tel qu'il est par exemple présenté chez Thomas de Quincey – est un *topos* de ce romantisme noir. Les auteurs de cette veine s'opposèrent au cadre rigide du classicisme pour faire implorer les structures en place. La recherche de lieux et d'atmosphères capables de faire sourdre de telles pulsions fut monnaie courante à la fin du XVIII^{ème} siècle et au XIX^{ème} siècle.

¹⁷⁷ MOURA Jean-Marc. *L'Europe Littéraire et l'ailleurs*. Paris : Presses universitaires de France, 1998, p. 17.

¹⁷⁸ Nous pensons ici à certains textes, notamment au *Tao Te King*, qui furent traduits dans un premier temps par les jésuites et qui, dans ces traductions, gardent une forte imprégnation judéo-chrétienne.

¹⁷⁹ DUCLOS Michèle. *Kenneth White nomade intellectuel, poète du monde*, p. 40.

¹⁸⁰ WHITE Kenneth. *L'Écosse*. Paris : Flammarion, 1980, p. 159.

Le cas bien connu d'Horace Walpole est à cet égard significatif, le romancier anglais s'était fait construire la résidence de Strawberry Hill dans un style gothique afin de produire de la littérature à la hauteur du cadre dans lequel il vivait. Cette tradition a bien entendu ouvert des voies que la postérité a empruntées et remodelées. Glasgow, à une époque différente, ne jouerait-elle pas un rôle similaire dans l'esprit du jeune écrivain qu'était White dans les années 1960 et 1970 ? Où se situe l'Orient par rapport au romantisme noir de Glasgow ?

If Edinburgh is Athens, Glasgow is China. Edinburgh is formal, Glasgow is grotesque. Edinburgh is apollonian, Glasgow is dionysiac [...] Carlyle, who lived a good part of his young years in Edinburgh [...] described the city as : 'this accursed, stinking, reeking mass of stones and lime and dung.' That's not how we tend to see Edinburgh today – though it's how we might well describe Glasgow [...] If Edinburgh, at its best, means a conscious ordering of energies, the big gallo-western sprawling chaos of a rain-drenched, grimy and greasy metropolis [Glasgow] is a subconscious running riot [...] A big waste, a bloody mess, a hideous chaos – right. The 'id' of western civilization.¹⁸¹

La distinction que White fait entre Édimbourg et Glasgow repose sur les principes de la philosophie nietzschéenne. L'opposition entre Apollon et Dionysos renvoie directement à *La Naissance de la tragédie* ; texte dans lequel Nietzsche cherche à articuler ces deux figures du panthéon grec :

Nous aurons fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque.¹⁸²

La juxtaposition des contraires – qui se donne pour objectif de libérer et canaliser les énergies en gardant une entropie faible – n'est certes pas éloignée du programme whitien.

¹⁸¹ WHITE Kenneth. *Travels in the Drifting Dawn*. Londres : Penguin Books, 1990, p. 63.

¹⁸² NIETZSCHE Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard, collection « Folio essais », 2000, p. 27.

Glasgow est une ville chaotique où des forces dionysiaques se déploient. White y voit le reflet du « Ça » occidental et la compare à la Chine. Il apparaît clairement ici que la Chine, et au-delà l'Orient, est vue par le prisme de l'œil occidental. White se montre un digne héritier du romantisme noir, il s'appuie sur une certaine conception de l'Orient créée de toute pièce, ou presque, par l'imaginaire. Cette première étape vers l'Est s'avère importante dans la mesure où, dans un geste caractéristique de l'esprit romantique, elle annonce la fracture du cadre apollinien et la libération de forces brutes. Si l'on trouve des passages similaires dans *Incandescent Limbo* et dans certains poèmes de *The Cold Wind of Dawn*, c'est-à-dire dans les textes de jeunesse, il convient d'insister sur le fait que White se détournera rapidement de cette vue quelque peu subjective de l'Orient. Cette approche ne permet pas d'aborder l'Orient frontalement et encore moins de sortir réellement du système en place pour, comme le dit François Jullien, « penser d'un dehors »¹⁸³. L'Orient fantasmé reste un Orient vu de l'extérieur ; un « Alter » et non pas un « Alius », une projection métaphysique plutôt qu'une prise de contact avec une réelle altérité :

On sait bien que ce qui menace périodiquement la philosophie est justement la perte d'enjeu, en se laissant enfermer dans son débat. Or la « Chine », ici, sert à rouvrir ; elle sert à prendre du recul, à penser du dehors. Elle n'est pas un grand tiroir de plus à inventorier, mais devient un outil théorique (et, d'objet, la sinologie devient méthode).¹⁸⁴

3) L'Orient whitien

Sur un plan purement géographique White s'accorde avec les géographes pour faire commencer l'Orient « au-delà de l'Oural »¹⁸⁵ ; cette limite géographique – ce trait « que quelqu'un dessine sous nos yeux » – est donc naturelle avant d'être culturelle. Sur le plan

¹⁸³ Nous faisons référence ici à *Penser d'un dehors (la Chine) : entretiens d'Extrême-Occident*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 245.

¹⁸⁵ *L'Ermitage des brumes*, p. 17.

culturel l'auteur est bien conscient qu'une approche subjective de l'Orient ne mène pas très loin ; en cela sa démarche – celle de la maturité – recoupe ce que dit le sinologue François Jullien ; la « Chine » est perçue comme un lieu du possible, un espace culturel qui servirait à « rouvrir », « à prendre du recul » et « à penser du dehors. »

Pour « penser du dehors », pour franchir le « passage », il est impératif de faire un pas au-delà des limites de notre espace culturel ; White l'a fait (à sa manière) à l'époque de Glasgow :

J'étais à Glasgow, dans une grande chambre nue, avec, au milieu du plancher, un livre de Swedenborg (*Le Ciel et l'Enfer*) – en japonais. Par auto-ironie. Par une attirance vers quelque « inconnu. » Mais cet inconnu, je ne savais pas le lire. Il fallait tout recommencer. À partir de zéro. J'avais mes « ancêtres derrière moi : Pélagé, Rimbaud, Van Gogh, Nietzsche, Whitman, Thoreau. Des compagnons de route, il est bon d'en avoir et même de croire à la possibilité d'une communauté, mais ils ne vous accompagnent jamais que jusqu'à un certain point. Là, on est seul. Et j'étais arrivé à ce point. Un point mort. C'était l'hiver de l'esprit. Un grand souffle froid venait du cosmos... Et puis petit à petit les choses se sont remises en mouvement, réanimées. [...] Sans le moins du monde renier les anciens, j'avais trouvé de nombreux compagnons, plus ou moins proches d'ailleurs de certains aspects des anciens. C'était Dôgen, Hakuin, Bashô, Sesshu. [...] Tous ceux qui marchent sur la « voie du vide » (*sunyavada*). Mais chacun marche à sa façon. Il ne s'agit pas d'imiter, ni de suivre, mais d'aller, le plus simplement, le plus originellement possible, son chemin.¹⁸⁶

Si Glasgow a été et reste dans l'esprit de White la ville de l'errance et de l'imagination¹⁸⁷, ce dernier a éprouvé le besoin d'aller explorer d'autres contrées. Le romantisme noir de la ville et l'exploration des marges de la culture occidentale ne pouvaient être qu'un passage, qu'une étape sur le chemin du renouveau. Le « point mort » ou « l'hiver de l'esprit », laisse place à la rencontre avec de nouvelles figures issues d'une autre tradition. White évoque ici les noms de « Dôgen, Hakuin, Bashô, Sesshu » et de cette tribu de la « voie

¹⁸⁶ WHITE Kenneth. *La Figure du dehors*, pp. 68-70.

¹⁸⁷ C'est dans ces termes que White en parle à la page 164 de *L'Écosse*: « Glasgow a toujours été pour moi le lieu de l'imagination. »

blanche ». Mais ceci ne représente qu'un petit échantillon de ses lectures. Peut-on circonscrire l'ensemble de celles-ci ? De quoi se compose « son » Orient ? Qu'est-ce qui dans ce « dehors » l'attire le plus ?

L'Orient est omniprésent dans l'œuvre whitienne : dans *Incandescent Limbo, Pilgrim of the Void*, « La Petite bibliographie nomade » (où une cinquantaine d'ouvrages portant sur l'Extrême-Orient sont référencés), ainsi que dans les essais et les entretiens. Michèle Duclos dit à juste titre que « l'Orient de Kenneth White est avant tout asiatique »¹⁸⁸ et qu'il se concentre sur l'Inde, la Chine et le Japon. En matière de « religion » ce sont le taoïsme, les bouddhismes zen et tibétain ainsi que – à un moindre degré – l'hindouisme auxquels l'auteur se réfère. White apparaît très clairement comme un digne héritier de la Renaissance orientale, c'est avant tout par les livres qu'il se fraye un chemin vers l'Orient. Cette « pensée du dehors » est pour commencer un moyen efficace de prolonger le travail d'introspection, ce que White appelle la « culturanalyse » :

D'un côté, un humanisme lourdement réaliste. De l'autre, une plus grande ouverture de l'être, une présence à l'univers. En Inde, même quand on a affaire à des figures féminines plutôt amples [...] on trouve toujours, dans le contexte mental général, un mélange de sensualisme et d'idéalisme. Il m'est arrivé de parler d'une métaphysique avec beaucoup de physique dedans. En Asie, le physique n'est jamais réduit à la physicalité, il y a toujours une aura métaphysique.¹⁸⁹

White distingue à grands traits l'Orient de l'Occident ; le premier se caractérise par la fluidité et l'ouverture sur le cosmos – « une présence à l'univers » –, le second par des structures lourdes et une focalisation sur l'humain – « un humanisme lourdement réaliste. » On reconnaît bien à travers cette présentation des grandes particularités du monde occidental l'ancrage de celui-ci dans la Cité ; c'est la Cité, avec ses institutions, ses infrastructures, ses

¹⁸⁸ DUCLOS Michèle. *Kenneth White nomade intellectuel, poète du monde*, p. 169.

¹⁸⁹ WHITE Kenneth. *L'Ermitage des brumes*, p. 18.

codes, qui a contribué à centrer l'homme sur lui-même, à générer cet « humanisme lourdement réaliste. » D'un côté l'éphémère et le mouvement (l'homme n'est pas au centre du cosmos mais il lui appartient) de l'autre l'immuable et l'éternel (l'humanisme place l'homme au centre de sa réflexion). Si l'auteur approuve à bien des égards l'ordre et la rigueur propres à la pensée occidentale (il se dit parfois « poète-cartésien »), il se montre ici davantage critique. L'heure n'est pas encore à la recherche d'une complémentarité entre les deux cultures mais à l'exploration de l'altérité ; celle-ci l'intéresse en cela qu'elle a su développer un goût pour l'éphémère, le simple et le mouvant. Un détour par la question de l'architecture éclairera ce propos :

Aux yeux des architectes européens élevés dans la tradition de la pierre et de la brique, nos constructions japonaises de bois et de bambou semblent à peine mériter le nom d'architecture. [...] La chambre de thé (*suki-ya*) ne prétend pas être autre chose qu'une simple cabane – une hutte de paille, ainsi que nous l'appelons.¹⁹⁰

Cette « chambre de thé » est un bon exemple de l'intérêt que l'Asie – ici le Japon – porte aux choses simples du quotidien¹⁹¹. Faite de bambou peu résistant au poids du temps, la chambre de thé est amenée à être reconstruite régulièrement. De l'extérieur comme de l'intérieur elle ne présente rien d'extraordinaire ; tout y est très ordinaire : « Au fond l'idéal du thé est l'aboutissement même de cette conception Zen : la grandeur réside dans les plus menus faits de la vie. »¹⁹² L'ordinaire importe au plus haut degré, c'est de lui que l'on tire la plus grande jouissance. L'extraordinaire est tout occidental ; il est le fruit d'une pensée de la projection, du fantasme et de l'ailleurs. Tout en se méfiant de l'image d'un Orient de

¹⁹⁰ HOKAKURA Kakuzô. *Le Livre du thé*. Arles : Éditions Philippe Picquier, collection « Picquier poche », 2006, pp. 75-76.

¹⁹¹ Il va de soit que l'Asie contemporaine rejoint le monde occidental dans sa quête du bien-être matériel et que les traditions telles que la chambre de thé occupent, dans la culture urbaine tout au moins, un rôle secondaire.

¹⁹² *Op. cit.*, p. 73.

pacotille¹⁹³ que le tourisme véhicule depuis la fin des années 1960, White montre un grand intérêt pour cette approche épurée de la vie. Ainsi, à l’instar d’*Une Stratégie paradoxale*, nombreux sont les ouvrages qui se terminent sur une méditation très proche de celle de la chambre de thé :

Je ne fais pas de prières, et je ne vis pas dans l’espoir, mais je me dis tout de même que si on parvenait un jour à élaborer, vraiment, la théorie et l’économie d’une journée, si on apprenait à pénétrer profondément dans la qualité de chaque heure, alors, qui sait, les religions, les idéologies, les illusions tomberaient peut-être d’elles-mêmes, et l’on aurait peut-être, enfin, la sensation d’un « monde entier ».¹⁹⁴

Cet extrait montre déjà un White qui dépasse l’Orient pour faire une sorte de synthèse avec l’Occident, le terme « théorie » associé à l’idée de pénétration de l’instant en est le signe. Sans aller trop vite vers la prochaine étape retenons que l’ordinaire, le quotidien et le simple se substituent à une visée par trop lointaine et programmatique. L’Orient offre la possibilité de voir et concevoir notre rapport au monde de manière radicalement différente. White – en cherchant à penser du dehors – va aller puiser dans cet *Alius* de quoi ressourcer tout son être. Ainsi, lorsque le grand passeur que fut D.T. Suzuki s’exprime sur le Zen, White ne peut qu’être d’accord : « Zen asceticism advocates simplicity, frugality, straightforwardness, virility, making no attempt to utilize Nature for selfish purposes »¹⁹⁵, ou encore « Changeability itself is frequently the object of admiration. For it means movement, progress, eternal youthfulness, and it is associated with the virtue of non-attachment. »¹⁹⁶ Le détachement, la simplicité, la frugalité, et le respect de l’environnement s’opposent diamétralement aux grands principes et aux modes de fonctionnement de l’« autoroute de

¹⁹³ Nous profitons de cette remarque pour insister sur le fait que White n’adhère pas le moins du monde à toute la mouvance New Age qui s’est développée à partir des années 70. Ce glissement vers un orient « mou » déjà annoncé par Nietzsche à la fin du XIX^{ème} siècle n’est à ses yeux que mièvrerie et appropriation.

¹⁹⁴ WHITE Kenneth, p. 252.

¹⁹⁵ DAISSETZ T. SUZUKI. *Zen and Japanese Culture*. Princeton : Princeton University Press, 1993, p. 351.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 380.

l'Occident ». White trouve dans cette autre tradition matière à vivre, matière à habiter le monde de manière plus saine et « dé-subjectivée ». La thématique de l'habiter, à laquelle nous consacrerons un chapitre ultérieurement, est centrale dans l'œuvre whitienne, elle est, sans aucun doute, ce vers quoi tous les efforts de l'auteur tendent. Mais avant d'arriver à cette ultime étape, beaucoup de chemins restent à parcourir. Il sera, pour l'instant, question du rapport que le sujet entretient avec le cosmos, de sa prise de contact avec le vide.

B) L'expérience du vide

White s'inscrit dans une tradition faite d'hommes et de femmes qui se sont ouverts à l'Orient ; au cours du long dialogue que cette ouverture a généré l'Orient a tantôt été travesti tantôt investi. Au-delà de l'exploration par les livres, l'auteur s'est efforcé de se frayer un passage (la route du Nord) entre l'Ouest et l'Est.

1) La route du Nord

L'accès à l'Orient mental est chose difficile. Le voyage (mental et physique) ne garantit pas l'accès à cette zone de l'esprit : « I was thinking of the North-East passage [...] I mean the mental one. How many thinkers and poets make it ? »¹⁹⁷ Il convient de préciser d'emblée que les termes utilisés ici ont une valeur partiellement symbolique. Le « nord », le « passage du Nord-est » ou encore la « route du Nord », symbolisent le lieu de l'esprit et la voie pour y accéder. Nous disons « partiellement » parce que ce Nord symbolique a son pendant géographique dans « l'espace circumpolaire (arctique et subarctique) » où White a initialement puisé de quoi élaborer son concept de « monde blanc ». Le « Nord », le « monde blanc », « l'espace atopique » – que nous aborderons dans les pages à venir – sont autant d'éléments qui symbolisent chez White le lieu de l'être et son accès. Pourquoi revenir sur cette thématique ici alors que nous l'avons déjà abordée précédemment ? Parce que, « vue » de l'Orient, celle-ci à encore beaucoup à révéler.

When Nietzsche cries: 'let every body become a dancer and every spirit a bird', he is calling for white world culture. And when the Zen master says : 'the place of the spirit is nowhere, it's like the tracks of birds in the sky', he is referring to the white world, and the way to it, which is the bird-path.¹⁹⁸

¹⁹⁷ WHITE Kenneth. *Pilgrim of the Void*. Édimbourg : Mainstream Publishing, 1992, p. 190.

¹⁹⁸ WHITE Kenneth. *Open World*, p. 192.

White s'efforce d'ouvrir une voie entre Nietzsche – c'est-à-dire une des pointes de la pensée occidentale – et le Zen. Pour accéder au lieu de l'esprit – qui n'est « nulle part » – il faut emprunter le « sentier de l'oiseau » (« the bird-path »). En d'autres termes celui qui a choisi de marcher en dehors des sentiers battus et de suivre son propre chemin n'aura comme pistes que quelques suggestions ; à ce stade du développement personnel il n'y a pas de code à suivre, pas de morale ou de loi métaphysique, mais une invitation à danser et à prendre son envol – « let every body become a dancer and every spirit a bird ». La démarche est personnelle, le sujet (à l'instar de l'oiseau) doit apprendre à évoluer dans le vide ; le Nord est donc une image pour ce vide. Mais qu'est-ce que le vide ? S'il est facile de visualiser une pièce vide, il est beaucoup plus difficile de concevoir le fameux « bird-path » qui n'est d'ailleurs qu'une image pour évoquer un événement qui se joue entre la psyché (le monde intérieur) et le dehors. « L'appel du vide, dit Jack Doron, est ce moment où l'on bascule et disparaît dans ce processus chaotique, emporté dans un mouvement que l'on ne contrôle pas. Il indique le passage possible d'une frontière, séparant le psychique et le social du monde ouvert de la géopoétique¹⁹⁹. » Le vide est cet « espace difficile » dont parle White ; l'« appel du vide » engendre la dépersonnalisation. Le sujet – proche en cela du *Dasein* heideggérien – détruit l'enveloppe qui le sépare du « social » pour exploser au monde. Le vide constitue donc l'étape la plus importante dans son cheminement à la recherche d'une nouvelle vitalité : « c'est bien le vide qui permet le processus d'intériorisation et de transformation par lequel toute chose réalise son même et son autre, et par là, atteint la totalité. »²⁰⁰ Le vide déstructure et restructure, anéantit et fait renaître ; il est la clef de voûte du passage extérieur. L'Orient qui intéresse White a recours au vide comme l'Occident qu'il critique a recours aux structures lourdes : « C'est dans le vide, justement (mais que de travail avant de concevoir le vide

¹⁹⁹ DORON Jack. « L'appel du vide », p. 105.

²⁰⁰ CHENG François, *Vide et plein. Le Langage pictural chinois*. Paris : Éditions du Seuil, 1991, p. 23.

autrement que comme un trou noir), qu’Orient et Occident peuvent se rencontrer »²⁰¹. En somme, emprunter le passage du Nord-est équivaut à faire un saut dans le vide ; ce saut dans le vide – pour l’esprit qui est près – donne accès au lieu de l’esprit.

2) Utopie ou atonie ?

Le lieu de l’esprit sur lequel le passage du Nord-est débouche n’est-il pas un autre nom pour le monde platonicien des Idées ? Pour le paradis de la tradition chrétienne ? L’« île d’Utopie » de Thomas More ? Afin d’éclaircir ce point nous mettrons l’accent sur la différence qu’il y a entre l’utopie (du grec « ou-topos » qui signifie « aucun lieu » mais aussi « lieu du bonheur ») et ce que White appelle l’« atonie ».

Un mot, pour commencer, sur l’utopie. Thomas More fut le témoin des ravages sociaux qu’engendra la politique anglaise du XVI^{ème} siècle. Son *Utopia* (1516) est un pamphlet satirique qui dénonce vertement cette politique et pose les bases d’un monde meilleur, l’île d’Utopie. Pour imaginer cette nouvelle société, Thomas More s’est inspiré de la république de Platon : la propriété est collective, les échanges marchands bannis, la morale publique rigoureuse. L’île d’Utopie est un « pays imaginaire où un gouvernement idéal règne sur un peuple heureux »²⁰² ; par extension l’utopie est devenue une culture de l’espoir. En somme, l’Utopie de More est une étape de plus sur l’« autoroute de l’Occident » ; elle est une projection vers un ailleurs fantasmé et un lendemain meilleur.

Pour White (nous l’avons déjà dit), il n’est pas question de se projeter vers un ailleurs, mais plutôt de tenter de vivre ici et maintenant. Le concept d’atonie prend donc le contre-pied de celui d’utopie, car il ne repose pas sur l’idée de projection mais sur une tentative de penser son rapport avec son environnement direct. L’« a-topos » est le lieu où l’être peut se mouvoir

²⁰¹ WHITE Kenneth. *Une Apocalypse tranquille*. Paris : Grasset, 1985, p. 208.

²⁰² *Le Nouveau Petit Robert*.

librement et augmenter sa sensation de vie. L'atopie est le site vierge où l'être peut exister, c'est-à-dire sortir de lui-même et se réaliser. L'utopiste, puisqu'il est en tension vers un idéal, s'appuie sur l'espoir d'un monde meilleur alors que « l'atopiste » n'attend rien de particulier. « Je ne fais pas de prières, et je ne vis pas dans l'espoir »²⁰³ dit White dans *Une Apocalypse tranquille*. Cette posture face à la vie que d'aucuns qualifieraient de pessimiste se retrouve, par exemple, dans le bouddhisme : « Nous commençons par nous préparer en vue d'avoir la possibilité de nous connaître nous-mêmes [*Hinayana*]. Puis nous commençons à connaître l'altérité [*Mahayana*], enfin nous connaissons tout dans la perspective du mandala [*Vajrayana*]. »²⁰⁴ La culture de « l'inespoir » est développée dans le premier véhicule. À ce stade le pratiquant effectuera un travail sur lui-même en faisant abstraction de l'autre, le premier objectif étant de reconnaître que l'existence est faite de confusion et de souffrance. À partir de ce constat il arrivera à la conclusion que la « situation est sans espoir, absolument sans espoir. »²⁰⁵ La culture de l'inespoir n'est donc pas à prendre comme un renoncement à la vie, elle n'est pas synonyme de désespoir, mais de détachement. Le bouddhisme cherche à faire comprendre que seul le détachement peut engendrer une vraie générosité, et une vraie ouverture à l'Autre. L'espoir pèse sur les consciences, l'inespoir les allège. L'individu qui espère est toujours en tension vers un ailleurs, un jour meilleur ; celui qui n'espère rien a devant lui un champ libre qu'il peut explorer à sa convenance. L'atopie whitienne prend racine dans cette tradition de l'inespoir, elle n'est pas projection, mais exploration de l'espace indéterminé et intensification du sentiment de vie. Le vide, au même titre que le blanc, sont les symboles du lieu de l'esprit ; le lieu de l'esprit est un lieu de vie.

L'utopie et l'atopie sont deux lieux de l'extase – au sens étymologique du terme, c'est-à-dire « être hors de soi ». L'utopie s'adresse à la collectivité ; elle est dans la droite lignée

²⁰³ WHITE Kenneth, p. 252. Rappelons par ailleurs que l'espérance est une des vertus théologales. White montre une fois encore son éloignement des valeurs judéo-chrétiennes.

²⁰⁴ TRUNGPA Chögyam. *Tantra. La Voie de l'ultime*, traduit par Vincent Bardet. Paris : Éditions du Seuil, 1996, p. 39.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 32.

d'une philosophie qui cherche à penser la Cité dans son ensemble. L'atopie est davantage centrée sur l'être, elle cherche à optimiser son potentiel en épurant au maximum son paysage intérieur. On peut se représenter l'atopie comme un espace où les énergies circulent librement et l'individu qui y évolue est un être de plaisir qui entretient un contact sensuel avec ce qui l'entoure.

3) Le grand geste

La piste orientale que l'œuvre de White emprunte semble parfois très proche des travaux qui ont exploré la marge de la culture occidentale. François Jullien confirme cette intuition en soulignant que « l'analyse de l'être-au-monde comme phénomène unitaire »²⁰⁶ que propose la phénoménologie recoupe le cheminement de la pensée extrême-orientale. Néanmoins, il ne fait aucun doute que l'Orient a une plus grande expérience en la matière. En forçant le trait nous pourrions dire que la pensée orientale baigne depuis son origine dans la phénoménologie. Si White explore avec autant de minutie cette culture, c'est parce qu'il est en conscient :

Northwards again
'you come and go, you come and go'
red leaves along the waterways
quiet walking in the rain

feeling your body
growing out of the rain
then in the museum

my ten cents in the machine

²⁰⁶ JULLIEN François, *op.cit*, p. 245.

the raga mingling in the rain

ah, now²⁰⁷

Ces quelques vers sont tirés de « Mahamudra ». Comme le sous-titre le précise, ce long poème divisé en sept sections est un éloge du vide : « When the mind finds no place to stop, there is mahamudra » – et de la rencontre – « Northwards again ‘you come and go, you come and go’ ». White emprunte le terme « Mahamudra » au tantrisme où il signifie le « grand geste » :

Une fois dissipés les « obstacles », c’est-à-dire une fois que l’on expérimente le vide, « on commence à avoir une perception claire du monde phénoménal tel qu’il est. C’est l’expérience du mahamudra. Le mahamudra ne transcende pas seulement la barrière dualiste, il recrée également notre sens de la richesse. Nous avons l’impression d’apprécier le monde à nouveau, encore une fois, sans idée préconçue, sans aucune barrière.²⁰⁸

Pendant ses années parisiennes White a consacré beaucoup de temps au tantrisme. *Incandescent Limbo* et « Mahamudra » en sont les témoins. Le tantrisme (qui constitue la troisième grande étape du bouddhisme) est une « philosophie » de la vie. De celle-ci découle un nouveau rapport au monde et à l’autre et c’est à travers ce rapport que le bouddhisme dépasse les propositions faites par les phénoménologues. Lorsque le pratiquant adopte l’attitude du mahamudra il « s’abandonne aux perceptions sensorielles »²⁰⁹, il devient un être de plaisir :

Favoriser le plaisir est très important, très puissant et très fondamental. Si vous n’êtes pas axé sur le plaisir, vous ne pourrez pas comprendre le tantra. Vous devez être passionné de plaisir, parce que sinon vous êtes un mordu de la souffrance et

²⁰⁷ *Open World*, p. 235.

²⁰⁸ TRUNGPA Chögyam, *op. cit.*, p. 216.

²⁰⁹ *Op.cit.*, p. 54.

du malheur. [...] Ainsi l'un des points essentiels du tantra est-il d'apprendre à utiliser pleinement le plaisir. [...] Le plaisir a quelque chose de réel, d'authentique. Comme nous l'avons dit du mahamudra, il est sans égal, insurpassable.²¹⁰

White, tel qu'il s'expose dans ses récits et poèmes, est un homme qui « favorise le plaisir », qui « apprend à utiliser pleinement le plaisir ». Ainsi, dans un poème comme « Mahamudra » le sexe n'est pas un sujet tabou. Les dix premiers vers cités précédemment miment, sans retenue, l'acte sexuel. On pourrait voir dans les vers trois – « red leaves along the waterways » – et huit – « my ten cents in the machine » – un écho des attributs féminins et masculins. On reconnaîtra aussi dans les expressions « you come and go » et « mingling in the rain » les mouvements du coït. Le « grand geste » consiste donc en l'amour de la vie, en l'amour de l'Autre. La jouissance fait partie du quotidien, le corps et les sens détrônent, pour un temps au moins, l'intellect. L'être désireux de renouveau trouve dans une telle approche de la vie un terrain radicalement différent. Tout en étant novateurs les phénoménologues ne se sont guère aventurés dans cette direction. Si l'Occident a ici et là dans son histoire mis l'accent sur les sens (pensons par exemple à l'Épicurisme, à l'Hédonisme ou, dans une autre perspective, à la tradition libertine), cela n'a jamais été une dominante comme c'est le cas dans le tantrisme. Aujourd'hui encore le sexe reste (pour une grande majorité d'occidentaux) quelque chose d'intime et de secret ; l'occidental se dévoile peu. White n'en a cure, son œuvre se présente comme une célébration des sens, un dévoilement.

Cet état, ou plutôt cet « en-devenir », que le pratiquant du bouddhisme atteint est hautement chargé en énergie. Ici c'est tout l'être qui est en mouvement, il est lié au cosmos et vit dans un rapport érotique avec le tout. À ce stade du développement personnel le poète est un être profondément nouveau, entièrement réformé et reformé. Le vide est son territoire, la jouissance sa pratique, la fluidité sa façon de se déplacer.

²¹⁰ *Op cit.*, pp. 58-59.

C) L'être revitalisé

White nous a fait parcourir un pan de l'histoire de la pensée à grandes enjambées. Il a ouvert des pistes sur lesquelles nous nous sommes engagées, celles-ci ont été multiples. La multiplicité et la démultiplication font partie des grands thèmes de son œuvre ; les sous-titres que nous choisissons pour cette dernière sous-partie s'en inspirent.

1) Le mois d'hiver

Une certaine conception (occidentale) de l'hiver en fait une saison morte. La sculpture de Pierre 1^{er} le Gros qui se trouve aujourd'hui au musée du Louvre en est un bon exemple. Le sculpteur français du XVII^{ème} siècle et XVIII^{ème} siècle²¹¹ représente l'hiver par un homme qui, les bras en croix, cherche à se réchauffer dans un long manteau ; la souffrance se lit sur son visage. Une autre conception (plus contemporaine) de la saison hivernale en fait un moment où l'esprit sportif va chercher à dépasser ses limites en gravissant tel ou tel sommet qui n'a pas encore été atteint, c'est la tradition du record. White se situe aux antipodes de ces deux approches, son poème « Prose for the Col de Marie-Blanche » le démontre :

Winter deep in the mountains. Thick falling snow. Here
at the Col de Marie-Blanche, we're walking, slowly.

[...]

There's nothing at all impressive about the Col de
Marie-Blanche. Just a little mountain pass. No place
for sensational exploits. Something else.

[...]

The path moves up through the wood : pine, oak, birch.
There's nothing much to be said. We don't talk. We just
put one foot in front of the other, and let the snow do

²¹¹ Pierre 1^{er} Le Gros : 1629-1714.

the work.

[...]

When they ask me what religion I belong to, I'll say :

the religion of the Col de Marie-Blanche.²¹²

White rend hommage à la simplicité et au caractère ordinaire du Col de Marie-Blanche – « nothing at all impressive » – lors de la saison hivernale. Ce col – qui culmine à un peu plus de mille mètres – n'est pas un lieu pour les exploits personnels, apanages des marcheurs ancrés dans une culture centrée sur le moi et sa glorification. White ne cherche pas à se dépasser mais à se déplacer, à mettre lentement un pas devant l'autre – « we put just one foot in front of the other ». L'hiver n'est pas non plus présenté comme une saison mortifère, le sujet est fondamentalement heureux – « When they ask me what religion I belong to, I'll say : the religion of the Col de Marie-Blanche. » Le froid, la lenteur, le caractère économe de l'hiver (« nothing » revient par deux fois) ne sont plus connotés négativement, ils sont les critères d'un espace sain où les mouvements du corps et de l'esprit se font aisément. L'hiver, le Col de Marie-Blanche, sont un exemple concret de ce que White entend par « monde blanc », cet espace indéterminé où le sujet peut évoluer librement. Aussi, l'atmosphère ascétique, qui une fois de plus semble être la clé de voûte de l'écriture whitienne – « there's nothing much to be said » fait écho à la simplicité de la langue poétique –, se présente comme le reflet du monde intérieur de l'être revitalisé.

2) Le moi d'hiver

À une conférence qu'il donnait en Savoie sur le film « Le Chemin du Nord profond », White fit une remarque discrète mais très révélatrice au sujet du Moi. Après avoir parlé de la marche contemporaine du monde et de sa dérive techno scientifique, il fit part au public de

²¹² *Terre de diamant*, pp. 224-226.

son goût pour le désencombrement. À la fin de son intervention, et pour mieux se faire comprendre, l'auteur précisa brièvement que le Moi, bien que cela ait été remis en question par de nombreux penseurs, existe sous une forme ou sous une autre ; le Moi est le « lieu » où la personne se concentre.

En psychanalyse, le Moi est – avec le Surmoi et le Ça – une des instances de la personnalité ; des trois instances c'est le Moi qui cherche à se représenter l'ensemble de la personne comme un tout. Le Moi, le sujet, ou encore le « je », sont des pôles stables d'identité ; ils font prendre conscience à l'individu qu'il est un tout et qu'en tant que tel il est maître à bord. Sous le Moi, le sujet ou le « je » (comme nous l'avons mentionné précédemment) se cache la question de l'Être ; l'Être est immuable ou il n'est pas. Cette conception du sujet, au sens large, a eu des détracteurs ; c'est le « je est un autre de Rimbaud », le « quelque chose pense » de Nietzsche. L'Orient – dont la pensée ne repose pas sur l'Être – a emprunté d'autres pistes et se pose aujourd'hui comme une alternative en ce qui concerne la question du Moi. Dans cette autre tradition l'Être s'oppose au devenir, l'immuable au mouvement. White se revendique de celle-ci, le poème « Heron of the Snows » en est un bon exemple :

China, Xth century, when Siu Hi
painted his Heron of the Snows
on a Frost-covered Branch

the ungainly, cold-eyed bird
the mass of white plumage against
the grey sky, the uncouth claws

and Chuang-tzu : what
does the great bird see that can rise
so high in the wind ? Is it original

matter whirling in a dust of atoms ?
the air that gives life to creatures ?
the unnamed force that moves the worlds ?

on the riven branch, the heron
like the ghost of an answer
balances in the wind

and stares at the questioning world.²¹³

Notons pour commencer que le héron fait partie des oiseaux les plus représentés dans l'œuvre whitienne. Au même titre que la mouette, le fou de Bassan ou encore le corbeau, une place de choix lui est réservée. Sur la couverture d'*Open World* est dessiné un beau héron cendré, les pattes fermement ancrées au sol, la tête relevée laissant imaginer que l'oiseau a une vue panoramique de ce qui l'entoure. White renvoie ici à l'Hindouisme où le héron représente le moi absolu, c'est-à-dire, ramené à l'œuvre de White et à la problématique de l'énergie, l'être revitalisé. Comme en témoignent les termes « ungainly », « cold-eyed », « uncouth claws », la description, faite par le biais d'une ekphrasis d'un tableau de Siu Hi, dépeint un oiseau quelque peu austère. Son air gauche, son regard froid et ses griffes monstrueuses donnent l'impression d'un individu peu raffiné qui regarde le monde placidement. L'atmosphère qui règne autour de lui – « frost-covered branch », « grey sky », « riven branch » – ne fait que soutenir le sentiment de froideur qui émane de cette scène. Notons que White a recours à une ekphrasis, cette description précise et détaillée d'un sujet donné, et que celle-ci vient renforcer le caractère visuel de la scène et épauler le travail sur la langue. À ce titre, dans le second tercet – « the ungainly, cold-eyed bird/the mass of white plumage against/the grey sky, the uncouth claws » –, l'anaphore indique clairement qu'il

²¹³ WHITE Kenneth. *Open World*, p. 13.

s'agit d'une description. L'image du héron se retrouve à la fois vivifiée par l'aspect visuel que véhicule l'ekphrasis et par le jeu sur les sonorités – les sons [g] et [k], par exemple, reviennent trois fois et donnent du volume à la froideur caractéristique de l'oiseau. Ces éléments montrent donc que la langue poétique cherche à se hisser à la hauteur de l'événement et, peut-être, à être elle-même un événement, une force en mouvement. Aussi, à l'instar de la branche givrée et fracassée, l'univers du héron n'a pas grand chose de solaire et de géométrique. Ses réponses laconiques aux questions que lui pose Tchouang-tseu en font un être du silence et de la contemplation. C'est sur un paradoxe – la présence du taoïste n'est donc pas surprenante – que se termine le poème : le héron, qui se balance sur la branche, regarde fixement un monde qui n'a de cesse de changer – « matter whirling in a dust of atoms ». Dans un monde chaotique, non-géométrique, le « moi d'hiver » est chez lui.

Dans un chapitre de *Pilgrim of the Void*, « Silent World Beauty », White évoque également la peinture chinoise traditionnelle ainsi que le bouddhisme et sa forme extrême – le taoïsme – qui lui sont associés :

In short, real life is not 'human'. [...] It's an old, old quarrel, and a lot of ink has been spilled in its name, a lot of wrangling done. These paintings spill ink too, but in their own way, and they don't wrangle. What is striking about them is their cold distance. They have no immediate human preoccupations. You might even say they're 'inhuman'. But there's a strength comes from them, a virtue, in the old sense of the word, they seem to radiate with energy, and there's a great peace in them.²¹⁴

Le héron de Siu Hi est bien « distant » et « inhumain », mais cette distance et cette inhumanité cachent une « force », une « énergie ». White rappelle qu'au-delà de l'humain – et Nietzsche n'est pas loin avec son *Humain, trop humain* – se trouvent des forces capables de revitaliser l'humain. Ce n'est pas dans l'atmosphère surchauffée des villes, dans le monde en technicolor, que White et la tradition dont il se revendique cherchent à se ressourcer. Le froid,

²¹⁴ WHITE Kenneth, p. 82.

la simplicité, le détachement – « the cold distance » – sont les éléments qui favorisent cette recharge en énergie. L'humain rechargé par de telles énergies est celui que nous nommons « le moi d'hiver », celui que White ou le bouddhisme nomme « l'être diamantin » :

In the Taoist book, T'ai I Chin Hua Tsung Chih [...] we read this : « If you follow this method, you will find seminal water in abundance, the fire of the mind will kindle, and the earth of thought will condense and cristallize [sic]. » This process of cristallization [sic] (high energy poetics), is laid out with even more precision in the 'diamond philosophy' of certain tantric Buddhist texts. In them, you meet the figure of the vajrasattva, the 'diamond being' who has reached, if not a total clarification of himself as body-speech-mind, at least a little light.²¹⁵

Que fait l'être diamantin une fois qu'il a atteint cet état de clarification ? Est-ce un état qu'il a atteint ou a-t-il pénétré un flux qui le dépasse ? Dans un court poème intitulé « The Homeless Mind » White donne une réponse à ces interrogations.

Now I've jumped off the Cape
I'm lost in my own ocean

but I'm liking the swimming

for far out in the emptiness
I can see, ah, the white signs.²¹⁶

L'être revitalisé, cet individu dont la vie intérieure se fait ici si intense qu'elle est comparée à un diamant, est entré en contact avec un élément qui de loin dépasse sa propre personne – « Now I've jumped off the Cape/I'm lost in my own ocean/but I'm liking the swimming ». Le « moi d'hiver », c'est-à-dire l'être diamantin, devient un « moi divers ». Dans ce processus d'ouverture sur le Dehors il est à noter que le trait d'union entre le sujet, ou

²¹⁵ WHITE Kenneth. *Open World*, p. 615.

²¹⁶ WHITE Kenneth. *Terre de diamant*, p. 94.

ce qui en reste, et le Tout, semble être incarné par la peinture ou l'écriture. Lorsque White évoque la peinture classique chinoise il rappelle que de sa froideur émane une force, une énergie – « There's a strength comes from them, a virtue, in the old sense of the word, they seem to radiate with energy » ; il parlera ensuite du processus de cristallisation en l'associant à une poétique à haute énergie – « This process of cristallization [sic] (high energy poetics) ; enfin, dans le dernier exemple donné, ce sont les signes blancs (« the white signs ») que le sujet aperçoit dans sa ligne de mire. Avant de revenir plus en détail sur cet aspect de l'œuvre whitienne nous retiendrons donc que le grand geste n'est autre que le geste artistique et que chez White celui-ci est très étroitement lié à la notion d'énergie.

3) Le moi divers

Le passage d'une conscience humaine à une conscience cosmique se traduit, comme chez D.H. Lawrence²¹⁷, par un plongeon dans les flux aquatiques. Le « ah » du dernier vers pourrait surprendre le lecteur occidental qui a été « bercé » par les « oh » de ses poètes. Différence minime mais significative : « il ne s'agit pas seulement d'un bâillement, dit White dans une note de *Hokusai ou l'horizon sensible* (1990), dans la tradition japonaise, au sommet de l'esthétique se situe la « sensation ah ». En effet, c'est tout ce qui reste à dire. Mais avant d'en arriver là, il faut marcher, à pied et en pensée, assez longtemps »²¹⁸. White a marché, nous l'avons suivi, nous lirons le « ah » comme le premier son prononcé par l'être revitalisé, comme la première lettre de l'alphabet pour un poète qui s'apprête à en inventer un autre.

Les mois d'hiver et leur froideur ont donné naissance à l'être diamantin ou « moi d'hiver ». Cette libération dont la pensée orientale s'est faite l'avocat ne constitue pas aux

²¹⁷ Nous pensons ici à un passage frappant du chapitre « Diver » de *Women in Love* : « Gerald suddenly turned, and was swimming away swiftly, with a side stroke. He was alone now, alone and immune in the middle of the waters, which he had all to himself. He exulted in his isolation in the new element, unquestioned and unconditioned. He was happy, thrusting with his legs and all his body, without bond or connection anywhere, just himself in the watery world. » *Women in Love*. Londres : Penguin, 2000, p. 47.

²¹⁸ WHITE Kenneth, p. 139.

yeux de White une fin en soi. Le poète-penseur qu'il est, bien qu'attiré par ce que l'on nommera la « sagesse », n'est pas un adepte de la méditation et de l'état permanent de béatitude auquel elle peut donner accès. Si White est adepte de quelque chose, ce sera du mouvement, d'une poétique de l'énergie. La Chândogya Upanisad²¹⁹, un des textes de la littérature orientale dont White se sent le plus proche et qu'il a découvert très tôt, fait signe vers ses préoccupations les plus profondes : « Je me demande si tout mon travail n'a pas consisté en l'exploration, l'explication, l'éclaircissement de ces trois mots : 'tu', 'es', 'cela'. »²²⁰ Cette Upanisad est divisée en dix sections ; la cinquième nous mettra sur la piste de ce qui semble intéresser White dans ce texte. À ce stade de l'Upanisad un maître explique à son disciple que les rivières, tant qu'elles sont rivières, ont conscience de leur nature. En revanche, une fois qu'elles rejoignent l'océan elles oublient et deviennent une « onde unique et indifférenciée. »²²¹ Le maître conclut en disant que « derrière l'apparente diversité de leur cours réside l'unité fondamentale, substantielle. »²²² Le message que véhicule l'Upanisad est que chaque partie du Tout appartient au Tout, chaque partie du Tout est à l'image du Tout. « Tu », c'est-à-dire chaque être, est à l'image de « Cela », « Cela » étant le Tout. À partir de ce constat et en s'imprégnant de cette vision du monde on arrive à la conclusion que tout est en interaction avec tout.

Island, I-land – narcissism ? Yes, but not to admire the self, to work with it, to let it radiate (not just become entangled with other selves), to let it become aware of fundamental connections, to let it disappear in the pulsing cosmic field, that field of correspondence which renders superfluous all search for 'an answer' to questions concerning the meaning of life.²²³

²¹⁹ La traduction française du titre de cette Upanisad est *Tu es Cela*.

²²⁰ WHITE Kenneth. *L'Ermitage des brumes*, p. 46.

²²¹ VARENNE Jean. *Sept Upanisads*. Paris : Éditions du Seuil, collection « Points Sagesse », p. 38.

²²² *Ibid.*

²²³ WHITE Kenneth. *Pilgrim of the Void*, p. 61.

D'un « moi d'hiver » austère et froid, à l'image du héron des neiges, on glisse vers un être qui s'ouvre au Tout, vers ce que l'on nommera un « moi divers. » Le « moi divers », conscient de son unicité et en même temps de son appartenance au Tout, va œuvrer dans un mouvement de va-et-vient entre son univers intérieur et le monde extérieur, en suivant un processus d'interaction qui ne l'isole pas du reste du monde. Il n'est pas à la recherche d'une réponse, d'un sens, mais d'une cohérence. La cohérence implique de tout prendre en compte, de prendre en compte le tout.

La tradition chinoise ignore la notion de « création littéraire », aussi bien que celle « d'inspiration » – même si les Chinois s'en servent couramment aujourd'hui, après les avoir empruntées à l'Occident. [...] La conception chinoise n'a rien à voir avec celle d'un Moi démiurgique qui s'arroge la complète initiative de l'œuvre, ni non plus avec celle, la compensant, d'un Autre investissant le Moi (*l'enthousiasmos*) [...] La conception chinoise, quant à elle, est plutôt celle d'un processus d'engendrement par interaction, s'opérant à la rencontre du « dedans » et du « dehors », du « paysage » et de l'émotion. » Sans qu'un moi-sujet puisse être invoqué comme instance première et radicale.²²⁴

Cette analyse du travail de l'artiste nous renseigne sur le processus créatif de White. Si Whitman était le poète le plus chinois de sa génération, White, à l'aune du commentaire de François Jullien, prend la relève. L'écriture de White n'est pas une écriture démiurgique, elle est pure interaction. Le « moi divers » s'ouvre à l'Autre en se débarrassant de l'enveloppe d'un moi isolé. Les composantes de son monde s'articulent dans la fluidité, l'interaction des éléments est moins mécanique ou causale que naturelle. Tous les déplacements, tous les mouvements issus de ce nouveau rapport au monde sont souples et fluides, ils sont accomplis simplement et naturellement sans qu'il ait d'effort à fournir. Le sujet ne se fatigue pas à la tâche, il stimule et il est stimulé par la diversité qui l'entoure. Watts évoquant le Zen de Suzuki apporte des précisions sur ce point : « It's so interesting the way they have this « free » walk. You have a sense that, as D.T. Suzuki put it, « a Zen monk is a concentration of energy

²²⁴ JULLIEN François, *op. cit.*, p. 201.

which is available immediately for anything. »²²⁵ C'est bien ce dont parle White lorsqu'il évoque le champ de correspondances. En ne suivant pas une ligne stricte, ou une autoroute de la pensée, le sujet est totalement disponible, il peut changer de voie à tout moment tel l'oiseau en vol qui évolue en fonction des variations thermiques, du vent, des éléments météorologiques dans leur ensemble. Le « moi divers » développe un rapport beaucoup plus sensuel avec son environnement proche, il n'est pas le seul maître à bord, il n'y a d'ailleurs pas de maître, seulement des danseurs, des forces en mouvement. Débarrassé d'un programme strict qui limite et cadre le sujet dans ses mouvements, le « moi divers » est face à une infinité de possibilités qu'il n'a de cesse, de par sa façon d'être au monde, de réactiver. Tout devient œuvrable à chaque instant, le moindre pas peut ouvrir sur du nouveau, de l'inconnu. Ainsi en va-t-il pour celui qui a plongé dans l'espace indéterminé que White nomme « monde blanc ». L'être revitalisé – à l'instar des moines zen dont parle Alan Watts – dispose d'une énergie qu'il peut investir où il veut et quand il veut ; le sujet, si sujet il y a, est à présent totalement libre de ses mouvements, une infinité de possibilités s'offrent à lui. Aussi, tout le processus de revitalisation est sous-tendu par l'écriture, c'est elle qui, en dernière instance, porte le projet à son point maximal d'intensité, c'est elle qui donne accès à l'extase, c'est-à-dire à la sortie de soi.

²²⁵ WATTS Allan. *What is Zen ?* Novato, California : New World Library, 2000, p. 88.

CONCLUSION

La trajectoire suivie tout au long de ce premier chapitre nous a mené de la ville à l'espace désencombré ; la tradition métaphysique, la phénoménologie et l'Extrême-Orient ont constitué les grandes étapes « philosophiques » de ce parcours. L'être, qui initialement était pris dans les griffes de la ville, a su se revitaliser en brisant les chaînes de l'esprit et du corps. Cette émancipation a changé son rapport au monde. D'absent, car se tenant devant lui, l'être a repris contact avec le réel ; il est, à nouveau, au monde : « La « réalité », pensée d'une manière suffisamment large, veut dire alors : être là devant nous, avoir été pro-duit dans la présence... Là est la raison, et l'unique raison, pour laquelle Aristote désigne la présence de ce qui est proprement présent comme l' *ενεργεια* »²²⁶. La « poétique de l'énergie », au sens où Aristote l'entendrait, se traduit, dans un premier temps, par une présence renouvelée au monde. Chez White, la présence au monde se dit dans le mouvement, elle est une plongée dans le grand flux universel. Dans le sillage de Rimbaud (« La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance ») et du Hinayana bouddhiste (« Nous commençons par nous préparer en vue d'avoir la possibilité de nous connaître nous-mêmes »), l'auteur a commencé par se travailler lui-même. Le rôle de l'écriture est dès lors de capter les forces en mouvement dans le champ d'énergie qu'habite (en poète) ce moi divers.

²²⁶ HEIDEGGER Martin. *Essais et conférences*, pp. 54-55.

DEUXIÈME PARTIE

L'ÉCRITURE WHITIENNE

Ce qui m'intéresse, c'est ce que je fais une fois libéré. [...] Je ne sens aucunement l'obstacle des mots. J'évolue dans le langage comme un poisson dans l'eau – comme un saumon dans le torrent.

Kenneth White, *Le Champ du grand travail*.

« La poésie la plus vivace ne se trouve pas dans la Poésie, pas plus que la pensée la plus vive ne se trouve nécessairement dans la Philosophie. Parlons plutôt, plus sobrement, d'une extériorité, du nécessaire maintien d'une extériorité, dans un monde devenu par trop enfermé (psychologisé, sociologisé, vulgarisé). Parlons d'un voyage dans le monde ouvert. Dans un espace situé à l'écart des lieux communs, et dont la cartographie ne sera jamais complète. » Kenneth White, *Le Passage extérieur*.

« Can one restate man in any way to repossess him of his dynamic ? » Charles Olson, *Human Universe*.

INTRODUCTION

Dans un mouvement similaire à celui qui a mené à une revitalisation du sujet, White s'est efforcé depuis son plus jeune âge de redonner force et vigueur au langage poétique. Là où il a été question, pour le sujet, de sortir de l'espace urbain afin de respirer à plein poumon et d'être pleinement au monde, il sera question, en ce qui concerne l'écriture, de déshabiller la langue poétique afin de la rendre dense et vivace. Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, le travail sur le sujet et celui sur l'écriture vont de pair ; l'un et l'autre sont indissociables, l'un porte l'autre. À ce titre, le travail de White n'est pas sans précédents. Les poètes romantiques anglais, pensons notamment à Wordsworth et aux préfaces des *Lyrical Ballads*, les poètes transcendentalistes américains, avec Whitman en tête, certains modernistes tels que Pound et D.H. Lawrence²²⁷, ou encore des poètes postmodernistes tels que Charles Olson ou, dans un autre genre, Ted Hughes, semblent avoir influencé l'écriture whitienne. Partant du constat que le langage poétique est encore aujourd'hui chargé du poids de la tradition occidentale et de sa poéticité, White a cherché à réinventer « tout le champ poétique »²²⁸. Dans le sillage de Nietzsche – « il ne faut pas jouer avec les formes artistiques, il faut transformer la vie de telle sorte qu'elle se formule d'elle-même »²²⁹ – ou encore du poète américain Charles Olson – « a poem is energy transfered from where the poet got it »²³⁰ –, White a placé toute sa poétique sous le signe du mouvement et de l'énergie. D'une forme fermée caractéristique d'un certain classicisme occidental, l'écriture poétique whitienne s'est d'emblée distinguée par son sens de l'ouverture. Pour ce faire l'auteur n'a eu de cesse de se mettre en contact avec le Dehors et d'explorer quantité de traditions littéraires et artistiques

²²⁷ D.H. Lawrence n'est, bien entendu, pas à strictement parler un poète moderniste. Certains de ses poèmes ont été publiés dans des anthologies modernistes mais il serait plus juste de le considérer comme un romantique tardif qui aurait apporté sa pierre à l'édifice.

²²⁸ WHITE Kenneth. *La Figure du dehors*, p. 12.

²²⁹ White citant Nietzsche dans *La Figure du dehors*, p. 47.

²³⁰ OLSON Charles. *Collected Prose*. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 240.

autres qu'occidentales, démontrant ainsi que « la poésie la plus vivace ne se trouve pas dans la Poésie » mais davantage « dans un espace situé à l'écart des lieux communs, et dont la cartographie ne sera jamais complète. »²³¹ Il s'agira donc dans ce second temps de notre travail de mettre en lumière la spécificité de cette écriture et d'essayer de montrer comment elle contribue à renouveler le champ poétique.

²³¹ WHITE Kenneth. *Le Passage extérieur*, p. 7.

Chapitre 1

Vers l'écriture de la maturité

A) Premiers signes

Il arrive à White d'évoquer ses premiers contacts avec l'écriture. Les essais, les entretiens, les récits et les poèmes renvoient ici et là à cette période de « pré-apprentissage »²³² et les « premiers signes » de l'écrivain-en-herbe occupent une place certes minime mais non négligeable dans son œuvre. En retraçant l'évolution de cette première phase nous chercherons à mettre en lumière le contexte, les motivations profondes et l'orientation de l'écriture whitienne à ses débuts. Cette phase s'avère, en effet, décisive pour l'œuvre de la maturité.

1) “In some sense my writing began in a signalbox”

Dans « Le Testament du Littoral », poème au caractère autobiographique publié dans *Les Rives du silence* (1997), White consacre une des quinze sections à son enfance :

In the space I inhabited
in the context
in which I tried to evolve
(a village West coast Scotland)
could be distinguished
three groups of signs²³³

Bien que les dates ne soient pas données, il est possible de déduire à partir du contexte (« a village West coast Scotland ») qu'il s'agit des années 1939 à 1954 passées à Fairlie. White avait alors entre trois et dix-huit ans et c'est à cette période que correspond la phase qualifiée de « pré-apprentissage ». Notons de manière liminaire que la lecture rétroactive faite par l'auteur se distingue par son caractère sémiologique – « three groups of signs ». Le terme « sémiologie » est d'ailleurs utilisé un peu plus loin dans le poème – « a context of pure

²³² WHITE Kenneth. *Le Champ du grand travail*. Bruxelles : Didier Devillez Éditeur, 2002, p. 126.

²³³ *Les Rives du silence*, éd. bilingue, trad. Marie-Claude White. Paris : Mercure de France, 1997, pp. 258-9.

semiology » est-il dit au sujet du second groupe de signes (section 6, vers 33). Chaque groupe de signes correspond à un espace bien particulier : le second que nous venons de mentionner vaut pour le poste d'aiguillage où travaillait le père de l'auteur et où ce dernier est entré en contact avec l'écriture, le premier pour les rues de Fairlie, et le troisième pour les landes de l'arrière-pays écossais. Cette lecture rétroactive placée sous le signe de la sémiologie laisse entendre qu'il existe un lien étroit entre cette science qui étudie les systèmes de communication et l'écriture whitienne naissante. À cet égard le poste d'aiguillage occupe une place centrale.

I know signalcabins. I know the smell of black tea brewing on the stove. I know the glint of levers, the reek of paraffin. I know the tick of the wall clock, that big, significant tick, and its door inscribed on the inside with the names of the signalmen who've worked in the box. I know the ledger, with the train data and the observations. [...] I know the smell of them and the feel of them. I've gone over this knowledge before, I'll go over it again, for it's the going over intimate knowledge of this kind that gives satisfaction. Is the world not dying for lack of intimate knowledge? In some sense my writing began in a signalbox. For it was a slate that had hung on the walls of the box that my father gave me to write on, I think before even I went to school. For years you could see the mark left on the signalcabin wall by the removal of the slate, and when I was in the box, as I was often, my father would point to that mark and say: "Do you remember that slate?" I remember that slate, and the smell of creosote, and the taste of black tea brewed on the stove.²³⁴

Cet extrait du récit *Pilgrim of the Void* fait directement écho au poème « Le Testament du littoral ». La phrase « In some sense my writing began in a signalbox » fonctionne comme un pivot dans ce passage : elle est précédée d'une évocation des sensations éprouvées à l'intérieur du poste d'aiguillage et elle annonce un passage sur les tout premiers signes tracés par le jeune garçon. Notons de nouveau que l'isotope du signe est omniprésent – « signalcabins », « significant », « signalmen », « signalbox ». Par ailleurs, White met l'accent sur le lien entre son écriture naissante et les cinq sens : l'odeur – « the smell of tea brewing »,

²³⁴ WHITE Kenneth. *Pilgrim of the Void*, p. 29.

« the reek of paraffin », « the smell of creosote » ; la vue – « the glint of levers », « the train data and the observations » ; l’ouïe – « the tick of the wall clock » – ; le goût – « the taste of black tea brewed on the stove » et enfin le toucher – « I know the feel of them ». Par là il laisse entendre que son écriture découle d’une prise de contact avec l’extérieur, d’une connaissance du monde et du contexte dans lequel il évolue. L’écriture whitienne, comme le terme « creosote » le signale – « creosote » vient du grec *kreas* « chair » et *sôzein* « conserver » – naît d’un rapport sensuel et charnel avec le Dehors. En évoquant ses souvenirs l’auteur indique donc que pour lui tout a commencé avec les sens et que sa condition humaine est plus corporelle qu’intellectuelle. Ce faisant, il se tient tout proche de la phénoménologie merleau-pontienne qui avance l’idée que le « corps est fait de la même chair que le monde »²³⁵. Selon le penseur français, le corps appartient au monde, il n’est pas devant mais dans le monde, et les perceptions sensorielles jettent l’homme dans le monde là où l’intellect l’en coupe ; c’est bien ce phénomène que White relate dans l’extrait de *Pilgrim of the Void*. Le lecteur aura par ailleurs remarqué que pour recréer l’atmosphère du poste d’aiguillage et pour évoquer les émotions qui étaient alors les siennes, l’auteur a fait appel à un univers verbal bien particulier. Celui-ci est fait de répétitions – « I know » revient à six reprises dans les cinq premières lignes –, de nombreux monosyllabes et de leurs consonances lourdes – « smell », « black », « tea », « stove », « glint », « reek » – ou encore d’une ponctuation efficace qui fait se succéder segments longs et segments courts – « I know signalcabins. I know the smell of black tea brewing on the stove. I know the glint of levers, the reek of paraffin. » Il s’appuie donc sur un rythme saccadé et des sonorités bien marquées pour rendre la simplicité et la rusticité du poste d’aiguillage. Cette rusticité et cette simplicité sont renforcées par la quadruple répétition de l’un des termes clés du passage : « slate », c’est-à-dire l’ardoise, partant la pierre, ancre les prémices de l’écriture whitienne dans un élément

²³⁵ MERLEAU-PONTY Maurice. *Le Visible et l’invisible*. Paris : Gallimard, 1964, p. 302.

naturel. À la feuille de papier issue d'une chaîne de production mécanisée, White oppose l'ardoise et son caractère brut. L'univers du poste d'aiguillage a donné à l'écriture sa première impulsion. Sans prétention, sans ornement, le poste d'aiguillage se pose comme un symbole fort de ce vers quoi tendra l'écriture whitienne de la maturité. Une fois de plus il est ici possible de voir un écho direct au programme wordsworthien et coleridgien tel qu'il a été exposé dans les préfaces aux *Lyrical Ballads* – « Low and rustic life was generally chosen because in that situation the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language. »²³⁶ S'il n'est plus question de « passions du cœur » chez White, il est, en revanche, bien question d'une vie simple et rustique, d'un langage vigoureux. Aussi, bien qu'il ne revendique pas son appartenance à la tradition britannique, l'auteur semble à bien des égards la prolonger et, comme nous le verrons, lui donner un nouveau souffle. La présence des nombreux monosyllabes consonantiques – « black », « glint », « reek », « tick », « big » – pourrait à elle seule en apporter la justification : « Le trésor de[s] monosyllabes consonantiques, dit Bernard Brugière dans son introduction à l'*Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, où le son fait souvent écho au sens, servira de base continue à toute la musique de la poésie anglaise. »²³⁷ Aussi, dans le travail de mémoire que White entreprend dans ce passage de *Pilgrim of the Void*, il nous est donné de voir les différentes strates constitutives de l'écriture poétique whitienne : celle qui renvoie à sa propre enfance et celle qui, plus lointainement, fait signe en direction de sa culture poétique. Notons à ce sujet que la prose de White, bien qu'elle ait sa propre identité, évolue dans la même sphère que sa poésie ; nous pourrions parler à ce titre de prose poétique. En ce qui concerne les premiers signes de l'auteur il faudra donc retenir que le poste d'aiguillage a une double valeur : premièrement, comme nous l'avons vu, il est le lieu des sens – là où l'on se frotte physiquement aux choses

²³⁶ WORDSWORTH William. *Wordsworth and Coleridge. Lyrical Ballads?* p. 156.

²³⁷ BRUGIÈRE Bernard. *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 2005, p. X.

du quotidien ; deuxièmement, et c'est ce vers quoi nous nous tournerons à présent, il est le lieu du sens (c'est ce qu'indique l'isotope du signe), le lieu où l'on cherche à donner un sens au réel.

2) Les motivations d'un apprenti écrivain

Les trois groupes de signes évoqués dans « Le Testament du littoral » constituent une porte d'entrée dans l'écriture whitienne. Le second groupe, celui qui est très nettement placé sous le signe de la sémiologie, est le trait d'union entre le premier et le troisième groupes que nous découvrirons à présent.

first of all
the village streets
where I listened to the talk

with the increasing conviction
that no one understood any one
that nothing
in human communication
was anything like clear
that no argument ever reached a conclusion
the world lost in a welter of confusion

it was in order to get out of this situation
I began to write texts

composing dialogues
(using both word and gesture)
as clear and precise
as I could make them²³⁸

Comme nous l'avons vu, l'auteur critique la confusion qui règne dans le monde urbain. Celle-ci est synonyme d'une déperdition d'énergie mais aussi, ici, d'une déperdition du sens dans les échanges verbaux – « no argument ever reached a conclusion/the world lost

²³⁸ WHITE Kenneth. *Les Rives du silence*, p. 260.

in a welter of confusion ». Ainsi, dès son plus jeune âge l'auteur perçoit l'écriture comme un moyen de redonner du sens aux échanges – « it was in order to get out of this situation/I began to write texts ». La présence de l'isotope du signe prend alors tout son sens. Le signe, l'écriture, le travail sémiologique, ont pour but de recadrer et dynamiser les échanges entre individus. Pour ce faire White a alors opté pour le dialogue – « composing dialogues (using both word and gesture)/as clear and precise/as I could make them ». En opposition à la confusion ambiante, les dialogues avaient pour vocation de mettre de l'ordre, d'apporter clarté et précision aux échanges verbaux. Écrire, pour le jeune adolescent, c'est mettre à plat, agencer, organiser, donner un sens à la réalité. Se met alors en place une pratique qui deviendra pérenne, l'auteur n'ayant de cesse de travailler à une écriture claire et cohérente. Néanmoins, clarté et cohérence ne se traduiront pas par une dialectique sèche ou une écriture figée, elles seront toujours liées à la notion de mouvement. Le mouvement, par le biais du suffixe « ion », est d'ailleurs inscrit en filigrane dans ce passage du « Testament du littoral ». Le lecteur aura remarqué qu'il constitue la seule rime du passage et qu'il revient à cinq reprises : « conviction », « communication », « conclusion », « confusion », « situation ». Rappelons que « ion » est un terme grec qui correspond au participe présent de *ienai* qui signifie « aller ». Ainsi, en ayant recours à cette rime White semble suggérer que clarté et cohérence ne valent que si elles engendrent du mouvement, un procès, et que l'écriture, si elle est un moyen de donner un sens aux échanges verbaux, ne devra pas freiner les jeux d'énergie propres au langage.

Les premiers écrits de White sont donc motivés par un souci de clarté qui laisse entrevoir le caractère sociologique, voire ethnologique, de son futur travail. Le jeune homme est alors dépeint comme une personne engagée dans la vie de sa communauté, différent en tout point de la figure du poète maudit qui chercherait à fuir le monde. Néanmoins, si l'auteur ne s'accorde pas avec le « anywhere out of the world » de Baudelaire et essaye d'évoluer dans

la société de son temps, il éprouvera très tôt le besoin d'explorer d'autres milieux et de s'extirper de la société des hommes. Ainsi, son penchant pour un travail d'ordre sociologique ou ethnologique trouvera son pendant dans l'exploration de l'arrière-pays écossais, là où la présence de l'homme se fait rare :

the third group of signs
was up behind the village
empty space
[...]
nothing but moor and wind
bird-cries
[...]
total view
movement
void

there lay the vague beginnings
of my cosmopoetic ramblings.²³⁹

Le « empty space » correspond donc au troisième groupe de signes évoqué dans « Le Testament du littoral », il constitue une autre étape vers l'écriture de la maturité. En parcourant l'œuvre whitienne dans son intégralité le lecteur s'apercevra d'ailleurs que ces trois groupes de signes régissent celle-ci de part en part. Il notera aussi qu'à l'exploration de l'arrière-pays écossais (« nothing but moor and wind ») est venue s'ajouter très rapidement celle des milieux montagnard et atlantique ; lande, montagne et océan constituant l'épine dorsale de l'esthétique whitienne – « C'est à dix-sept ans que j'ai commencé à écrire des poèmes : sur la montagne ou la mer, cherchant à établir un lien avec le monde qui m'entourait. »²⁴⁰ Nous retiendrons donc que, dès l'adolescence, les grandes lignes du programme whitien avaient été dessinées : il fallait prendre ses distances vis-à-vis d'un espace urbain confus, prendre la plume pour tenter de trouver une cohérence, et prendre le large pour

²³⁹ *Ibid.*, p. 262.

²⁴⁰ BISIAUX Marcel et JAJOLET Catherine. *À ma mère : 60 écrivains parlent de leur mère*. Paris : Pierre Horay, 1988, p. 373.

se mettre en contact avec le Dehors. C'est à cette dernière étape que l'auteur allait, dans les premiers temps au moins, consacrer le plus de temps et d'énergie. Aussi, c'est en fréquentant de manière assidue des lieux en marge des espaces urbains que les motivations profondes de l'apprenti écrivain se sont révélées et que son écriture s'est définie. Notons par exemple dans l'extrait du « Testament du littoral » donné ci-dessus qu'au contact d'un lieu épuré – « empty space/nothing but moor and wind [...] void » – naît une écriture, elle aussi, épurée. La structure des deux tercets et du distique en atteste, chacune de trois strophes se termine par un vers plus court, c'est-à-dire plus épuré, que les deux précédentes. Le premier tercet se compose de vers de cinq, puis huit, puis trois syllabes ; le distique de six, puis deux syllabes ; le deuxième tercet de trois, puis deux, puis une syllabe. Ce retour en arrière, ce travail de mémoire, fait apparaître les grandes spécificités de l'écriture whitienne depuis son origine. Les « vague beginnings/of [his] cosmopoetic ramblings » se caractérisent donc par une double exploration : celle de lieux en marge de la civilisation humaine²⁴¹ et celle d'une épure poétique. White a fait de la première la condition sine qua non du renouveau du champ poétique, et c'est à partir de celle-ci que les signes whitiens de la maturité ont pris forme.

3) Les signes prennent forme

Les extraits commentés précédemment ont permis de montrer que lors de son adolescence White a écrit des dialogues en pensant à la collectivité et de la poésie en pensant à un espace de vie personnel. Les dialogues et la poésie ont donc pris des directions bien différentes, en termes de visée mais aussi en termes formels. Par ailleurs nous avons remarqué que, depuis le début, l'écriture whitienne s'est voulue solidement ancrée dans la réalité et que

²⁴¹ Dans *Le Lieu et la parole* l'auteur revient sur la place qu'occupe la notion de lieu dans son travail : « Toute notre logique, toute notre mentalité, tout notre langage vont à l'encontre de la connaissance du lieu » ; « On n'a pas essayé de comprendre les lieux » ; « Pour moi, le lieu est quelque chose de fondamental. C'est là où j'essaie de faire un travail fondamental. » WHITE Kenneth. *Le Lieu et la parole*, 1987-1997. Cléguer : Éditions du Scorff, 1997, p. 11.

l'auteur a essayé d'évoluer dans le contexte social écossais qui était le sien. Ce penchant pour le réel a eu une incidence sur les choix du jeune homme : « Je dois dire que, très tôt, à l'école, en tant que poète-en-herbe [...] plutôt que par la poésie que l'on me présentait, j'ai été fasciné par le rapport entre géométrie et biologie, forme et vécu. »²⁴² En évoquant cet épisode de sa jeunesse White rappelle deux choses essentielles. La première est que son écriture est habitée par un souci du géométrique, la seconde est que le langage poétique tel que livré par une certaine « poésie » n'était pas un bon véhicule du vécu. Notons que ces deux éléments constitutifs du programme vont de pair et que l'auteur, citant le Nietzsche d'*Humain trop humain*, remarquera que « tous les paysages qui [lui] plaisent d'une façon durable contiennent, sous leur diversité, une simple figure de lignes géométriques » et que « sans un pareil *substratum* mathématique, aucune contrée ne devient un régal artistique. »²⁴³ Le sens du géométrique se confond par conséquent avec le sens de l'épure, et c'est en désencombrant le texte, en déshabillant la langue, que le poème deviendra « un régal artistique ». Cette prise de position fait écho aux grandes préoccupations des poètes romantiques puis modernistes qui se sont donnés la lourde tâche de déconstruire les grands principes de la tradition littéraire. Le sonnet, l'ode, mais aussi l'épique, le comique et le tragique répondent à des codes précis que la modernité, au sens large, a voulu réinventer. White, dès son plus jeune âge, se situe donc dans cette lignée de poètes qui s'est attachée à débarrasser le poème de tous ses artifices et à assouplir sa forme. De Wordsworth à Gary Snyder en passant par Ezra Pound, D.H. Lawrence, Charles Olson ou Ted Hughes, les influences sont, en ce sens, nombreuses. Il est d'ailleurs fort intéressant de noter ici que, tout en étant très critique vis-à-vis de la tradition britannique²⁴⁴, White apparaît très nettement comme le continuateur d'une esthétique qui a fait

²⁴² WHITE Kenneth. *Le Poète cosmographe*, p. 41.

²⁴³ WHITE Kenneth. *Les Finisterres de l'esprit*. Cléguer : Éditions du Scorff, 1998, p. 9.

²⁴⁴ En ce qui concerne les poètes britanniques, les critiques de White sont souvent très acerbes. Notons au passage que celle-ci s'adresse principalement aux écrivains qui n'ont pas choisi, comme lui, Beckett, Joyce et d'autres, la voie de l'exil. Ainsi, White dira au sujet de Wordsworth qu'il a arrêté de le lire au cours de sa jeune adolescence et, dans une note d'*Open World*, il fustigera Ted Hughes, en critiquant, nous semble-t-il, davantage

de la notion d'épure son point d'orgue. Wordsworth, dans son *Prelude*, n'a-t-il pas condamné les belles lettres ?²⁴⁵ N'a-t-il pas trouvé dans la géométrie des formes simples et pures capables d'éveiller son esprit et de guider son écriture ? Ted Hughes n'a-t-il pas de part et d'autre de son œuvre essayé de rémunérer les défauts de la langue pour la rendre plus vivace et plus expressive ?²⁴⁶ En adoptant une telle position vis-à-vis de l'héritage européen White s'inscrit dans la droite lignée des poètes américains dont il se revendique pleinement. Gary Snyder, par exemple, admet ne ressentir aucune influence des romantiques anglais et va jusqu'à dire qu'il ne peut lire un Coleridge ou un Wordsworth – « I don't feel the influence on myself directly. I can't read Coleridge. [...] I can't even read Wordsworth, I really can't read him. I find it tiresome. »²⁴⁷ En dépit de cette absence de reconnaissance par les poètes eux-mêmes, il est fréquent de lire l'inverse sous la plume des critiques littéraires. Ekbert Faas, qui a bien connu les poètes américains de cette génération et à qui l'on doit la série d'entretiens d'où découle la réponse de Snyder donnée ci-dessus, a contribué à tisser des liens entre les deux traditions. « In *Naked Poetry*, dit-il dans son entretien avec Snyder, you say that each poem should grow from an « energy-mind-field-dance » and that it has its own inner grain. That, of course, reminds me of Olson, but also of the Romantic concept of organic form as expounded by

la personne que l'écriture : « Ted Hughes' crow sounds like a pathological punk, and that isn't the crow's fault : you see as big as your mind is. » *Open World*, p. 613.

²⁴⁵ Voici ce que dit Wordsworth dans le livre VI du *Prelude* (1805) : « In general terms/I was a better judge of thoughts than words,/ misled as to these latter [...] by the trade in classic niceties » (v. 123-127); « Yet I must not entirely overlook/The pleasure gathered from the elements/Of geometric science. [...] I found/Enough to exalt, to cheer me and compose:/With Indian awe and wonder, ignorance/Which even was cherished, did I meditate/Upon the alliance of those simple, pure/Proportions and relations ». (v. 115-125) WORDSWORTH William. *The Prelude. A parallel text*. Harmondsworth, Middlesex : Penguin, 1971, pp. 210-212.

²⁴⁶ Dans son petit essai intitulé *Poetry in the making* Ted Hughes insiste sur ce point : « Because it is occasionally possible, just for brief moments, to find the words that will unlock the doors of all those many mansions inside the head and express something – perhaps not much, just something – of the crush of information that presses in on us from the way a crow flies over and the way a man walks and the look of a street and from what we did one day a dozen years ago. [...] Words can manage something of this, and manage it in a moment of time, and in that same moment make out of it all the vital signature of a human being – not of an atom, or of a geometrical diagram, or a heap of lenses – but a human being, we call it poetry. » HUGHES Ted. *Poetry in the Making*. London : Faber and Faber, 1969, p. 124. Nous renvoyons aussi le lecteur à l'ouvrage de Joanny Moulin, *Ted Hughes – La langue rémunérée* paru à L'Harmattan en 1999.

²⁴⁷ FAAS Ekbert. *Towards a New American Poetics : Essays and Interviews*. Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1979, p. 124.

Schlegel or Coleridge, for instance. »²⁴⁸ La tradition poétique nord-américaine dont White se recommande affirme haut et fort son indépendance vis-à-vis de l'héritage britannique. Bien que la réalité semble plus complexe, ce dénigrement s'explique par le fait que dès son origine la littérature américaine a cherché à se définir en marge de la vieille Europe. C'est, d'un côté, Emerson qui dans son essai *The Poet* théorise cette idée – « I look in vain for the poet whom I describe. [...] America is a poem in our eyes, its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for metres »²⁴⁹ –, et de l'autre Whitman qui répond en mettant en application ses grands principes poétiques – « The long brown path before me leading wherever I choose »²⁵⁰. Aussi, les poètes qui se sont fait les apôtres de cette nouvelle littérature sont allés de l'avant sans vraiment prétendre considérer les apports du passé. C'est, selon nous, dans cette même logique que l'œuvre whitienne s'est construite à la fois contre et avec la tradition littéraire britannique.

Cette mise en contexte de l'écriture whitienne montre que celle-ci a, en ce qui concerne le monde anglophone, subi deux influences majeures : la britannique que l'auteur dénigre, et l'américaine dont il se recommande. L'objet de cette étude n'étant pas de trancher la question des filiations, il faudra, à présent, tenter de mettre en lumière le chemin emprunté par l'esthétique whitienne. En ne revendiquant pas son appartenance à la grande tradition littéraire occidentale et en s'inscrivant dans la continuité des modernes, White a-t-il pour autant totalement délaissé la question de la forme qui constitue un des piliers la poétique traditionnelle ? Faut-il comprendre avec Laurent Jamet qu'« à l'exception des premiers poèmes qui figurent dans *En Toute candeur*, où l'on trouve un sonnet shakespearien », White « écrit sans véritable souci formel » ? La première réponse à cette question vient de l'auteur lui-même :

²⁴⁸ *Op.cit.*, p. 124.

²⁴⁹ EMERSON Ralph Waldo. *Selected Essays, Lectures and Poems*. New York : Bantam Books, 1990, p. 221.

²⁵⁰ WHITMAN Walt. « Song of the Open Road » (v. 3), *Leaves of Grass*, 149.

J'ai toujours travaillé énormément, y compris dans le domaine de la forme. Élève au lycée, jeune étudiant, je faisais des pastiches : de Baudelaire, de Whitman, de Dylan Thomas [...] et de bien d'autres. Mais ça c'était l'apprentissage. Peut-être plutôt le pré-apprentissage.²⁵¹

À la lumière de cette remarque le commentaire de Laurent Jamet semble quelque peu hâtif. S'il est vrai que White n'écrit pas des sonnets, des odes ou toutes autres formes immédiatement identifiables par le lecteur averti, il n'en reste que le travail formel a occupé et occupe une place importante dans son écriture. L'influence des poètes de la modernité – ici Baudelaire, Whitman et Dylan Thomas – a été des plus importantes en ce qui concerne la question de la forme. Le jeune homme a nécessairement appris avec ces poètes que le matériau poétique est souple²⁵² et qu'il peut, malgré l'éternelle inadéquation entre les mots et les choses, s'approcher du réel, qu'il peut dire, comme aucun autre médium, toute la complexité et toute la beauté de l'expérience que l'homme mène ici-bas. En suivant la même logique qu'un Baudelaire, qu'un Whitman, ou qu'un Thomas, White allait donc chercher à définir son écriture dans un rapport de force avec les grands principes de la tradition occidentale, poussant ainsi sa réflexion jusqu'aux limites de la littérature.

²⁵¹ WHITE Kenneth. *Le Champ du grand travail*, pp. 126-7.

²⁵² Ceci n'est pas sans évoquer le projet de Baudelaire qui parlait d'une « prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » BAUDELAIRE Charles. *Le Spleen de Paris, petits poèmes en prose*. Paris : Librio, 1997, p. 5.

B) Aux limites de la littérature

Dans son ensemble la grande tradition littéraire occidentale n'a pas les faveurs de White. Homère, Virgile, Shakespeare, Milton, Pope sont absents de son œuvre. Les grands poètes romantiques britanniques restent très largement dans l'ombre et, comme il a été signalé, ils sont ici et là l'objet d'une diatribe. En ce qui concerne le monde anglophone, White se dit avant tout américaniste. Néanmoins, en mettant en tension les œuvres de Wordsworth ou de Hughes avec celle de l'auteur, nous avons pu pointer du doigt des liens relativement forts entre celles-ci. Aussi, afin de mieux cerner ce qui fait la spécificité de la poésie whitienne il semble opportun d'effectuer une plongée au cœur de ce qui, chez White, a motivé la prise de distance d'avec cette tradition.

1) Contre la grande tradition littéraire

Dès le début des années 1950, alors que T.S. Eliot connaissait son heure de gloire – il avait obtenu le Prix Nobel de littérature en 1948 – le poète américain Charles Olson annonçait sans réserve que le modernisme tel qu'impulsé par l'œuvre d'Eliot mènerait à une impasse. Bien qu'en accord avec la modernité poétique²⁵³ proposée par le poète anglais, Olson remit en cause le lien quasi exclusif avec la grande tradition littéraire occidentale dont Eliot avait voulu se faire le dépositaire et le continuateur. Vers la fin de sa vie, en 1957 exactement²⁵⁴, l'auteur du *Waste Land* exprimait son attachement au canon de la littérature occidentale dans les termes suivants : « a continued veneration of our ancestors in the literatures of Greece, Rome

²⁵³ Dans « Reflections on Vers Libre » (article écrit en 1917 et publié dans *To Criticize the Critic* en 1965), Eliot définit la création poétique comme un « contrast between flexibility and flux » et insiste sur le fait que « the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the 'freest' verse ». Ce faisant, il se fait l'avocat des idées les plus novatrices en matière de versification et souscrit à un assouplissement des règles poétiques telles que livrées par la tradition ; ce que Olson et tous les poètes qui ont par la suite écrit en vers libres ont revendiqué. *To Criticize the Critic and Other Writings*. Londres : Faber and Faber, 1978, p. 187.

²⁵⁴ Eliot est né en 1888 et mort en 1965.

and Israel. »²⁵⁵ Derrière ces trois grands pôles de la littérature – « Greece, Rome and Israel » – se cache un certain nombre de principes contre lesquels White, dans le sillage d’Olson, est entré en lutte. Ce désaccord entre en résonance directe avec la querelle des Anciens et des Modernes que le XVII^{ème} siècle français avait vu naître. Les Anciens, ou Classiques, menés par Boileau s’opposaient aux Modernes de Charles Perrault sur la question de l’héritage. Pour les premiers il fallait imiter les auteurs de l’Antiquité grecque et romaine parce qu’ils avaient, une fois pour toute, atteint la perfection artistique. Pour les seconds, au contraire, l’Antiquité était dépassable et la création littéraire devait se montrer innovante. Comme en atteste la critique formulée par Olson, cette querelle n’a jamais vraiment cessée. Olson puis White ont donc cherché à innover, à sortir de l’impasse que représentait, à leurs yeux, l’héritage occidental.

Ainsi, à l’instar de Heidegger qui trouva chez Héraclite de quoi ressourcer la pensée, White a sondé le passé à la recherche d’un cas limite capable d’éclairer son projet. Ses recherches l’ont mené vers l’œuvre d’Ovide :

And they cast me out on the Scythian coast...

at first I found it hard to swallow
just imagine, me
Publius Ovidius Naso
one of Rome’s brightest lights
[...]
in fact, strangely, in time
I found exile to my liking
divorced from clique and public
[...]
between pigs and gulls
with no glib talk gliding off my tongue
[...]

²⁵⁵ ELIOT T.S. *On Poetry and Poets*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2009, p. 211. On notera dans l’œuvre d’Eliot un changement net de position vis-à-vis de l’héritage poétique. Il dira, par exemple, dans « The Music of Poetry » (article écrit en 1942 que l’on retrouve aujourd’hui dans *On Poetry and Poets*) « I can never re-read any of my own prose writings without acute embarrassment : I shirk the task, and consequently may not take account of all the assertions to which I have at one time or another committed myself; I may often repeat what I have said before, and I may often contradict myself ». *On Poetry and Poets*, p. 17.

I've tried my hand again at writing
but with none of the old decoration
none of that foosty rhetoric
[...]
I'm no longer some fancy word-knitter
[...]
no metaphor-mongering
no myth-malarkey²⁵⁶

Dans le long poème, « Ovid's Testament », White retrace le parcours du poète latin. Il rappelle qu'après avoir été l'un des grands poètes de Rome – « one of Rome's brightest light » – Ovide fut exilé par Auguste sur les bords de la Mer Noire – « on the Scythian coast ». D'abord rétif à l'idée de finir ses jours parmi les barbares, Ovide, tel que le présente White, finit par trouver l'exil à son goût – « I found exile to my liking ». Cette mise au banc par la doxa romaine ainsi que l'exploration d'une contrée en marge de l'Empire font d'Ovide une figure hautement symbolique en qui White a reconnu son alter ego. Les termes « coast », « exile » et « divorced » portent l'emphase sur la notion de limites, ils démontrent à eux seuls que l'auteur s'intéresse non pas à la littérature qui émane de la Cité mais à celle qui émane de la marge. À ce titre, l'œuvre tardive d'Ovide laisse entrevoir la possibilité d'une autre conception et d'une autre pratique de la poésie qui seraient restées en marge de la grande tradition. Ovide, tel que lu et présenté par White, serait l'Héraclite de la littérature, celui chez qui une éventuelle contre-histoire pourrait trouver son origine. Cette contre-histoire de la littérature qui s'annonce dans l'œuvre du poète latin commence par une critique des principes sur lesquels s'est construite la littérature occidentale. Au compte de ces principes se trouvent la question de la forme – « but with none of the old decoration » – celle du langage – « foosty rhetoric » – et celle de la mythologie – « myth-malarkey ».

Le premier point d'achoppement repéré est donc lié à la question de la forme. Dans le chapitre du *Plateau de l'Albatros* consacré à Ovide, White cite une lettre du poète latin qui

²⁵⁶ « Ovid's Testament », v. 1 et vv. 17-24.

viendra éclairer ce propos : « Il ne faudra pas t'étonner si mes vers ont des défauts, puisque moi qui les écris je suis presque devenu un poète gète. Ah oui, il faut m'en excuser, j'ai écrit un livre en langue gétique, j'ai assujetti à nos rythmes latins des mots barbares. »²⁵⁷ Avant d'aller plus loin sur la piste de la déconstruction du texte littéraire classique, il faut souligner un point important de la méthode whitienne. En comparant la version latine à celle que propose White, le lecteur s'apercevra que la traduction d'un des vers est quelque peu orientée. Il s'agit du vers 19 de la treizième lettre du livre 4 des *Pontiques* qui correspond chez White à la phrase suivante : « Ah oui, il faut m'en excuser, j'ai écrit un livre en langue gétique ». Dans *Les Pontiques* le vers latin est le suivant : « A ! pudet et Getico scripsi sermone libellum »²⁵⁸. White rend le terme *pudet* par « il faut m'en excuser » et, ce faisant, s'éloigne du texte. *Pudet* vient de *pudor* qui signifie « avoir honte ». Les traductions officielles rendent ce passage par « Ah ! j'ai honte, j'ai écrit un livre en langue gétique »²⁵⁹. Ce point de détail a son importance puisque, comme nous le disions ci-dessus, il jette une lumière nouvelle sur la méthode de l'auteur. En s'éloignant du texte ce dernier modifie le sens de la phrase. Dans la version whitienne, bien que le poète présente ses excuses il n'exprime aucun remord et encore moins un sentiment de honte. White opte donc pour une version qui place l'exil et le croisement des langues sous un bon jour. Les historiens nous apprendrons par ailleurs qu'Ovide n'était pas seul sur la côte de Scythie, qu'il fut « excessif dans son dénigrement des Gètes et de leur langue » et qu'il n'y a pas eu « interpénétration du grec et du gétique. »²⁶⁰ Selon une pratique que Bloom a nommé « misprision »²⁶¹ (rendu en français par le terme « mésinterprétation »), White semble faire un contre-sens volontaire pour démontrer autre chose ; cette hypothèse est confirmée par l'auteur lui-même dans *Le Plateau de l'Albatros* :

²⁵⁷ WHITE Kenneth. *Le Plateau de l'Albatros*, p. 137.

²⁵⁸ OVIDE. *Les Pontiques*. Paris : Les Belles lettres, 1977, p. 148.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 147.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 176.

²⁶¹ Le critique américain développe cette notion dans *The Anxiety of Influence*.

Et je pense à une idée de Nietzsche selon laquelle, si l'on veut être un « œil universel », il faut savoir utiliser ses prédécesseurs comme des fonctions, comme s'il s'agissait, à travers les personnes, au-delà des personnes, d'établir une équation complexe. Ce qui rejoint une idée du taoïsme selon laquelle, pour atteindre le tao, il faut utiliser ses prédécesseurs comme des *métaphores*.²⁶²

L'œuvre d'Ovide, et celles des autres « prédécesseurs », se posent donc pour White comme un moyen de parvenir à ses fins. En d'autres termes, White actualise les écrits du passé pour leur donner une consonance moderne. C'est ainsi que pour White l'œuvre d'Ovide, bien que bimillénaire, vaut pour notre temps ; elle précède d'ailleurs dans *Le Plateau de l'Albatros* des chapitres sur Renan, Thoreau, Kazantzakis et Cendrars. Cet aspect de la méthode whitienne devra être traité plus en détail dans les chapitres à venir. Il semblait néanmoins essentiel d'attirer l'attention sur la manière avec laquelle White aborde et défigure l'histoire de la grande tradition littéraire occidentale. Ceci nous ramène donc à notre propos initial, à savoir le combat que l'auteur mène contre les formes littéraires de facture classique. L'itinéraire d'Ovide permet à White de pointer du doigt une œuvre qui a touché aux limites de la littérature en s'attaquant à certains de ses fondements. En introduisant des mots d'une langue étrangère déconsidérée par la doxa, Ovide a modifié en profondeur l'ordre du texte et en optant pour une écriture sans ornement – « none of the old decoration » –, il a pris congé des contraintes que lui imposait la tradition littéraire ; ce faisant, White a mis à mal un des piliers des formes littéraires fixes.

Le second point d'achoppement est celui de la langue et du style. Le narrateur d'« Ovid's Testament » ne manque pas d'écorcher les vieilles traditions, il parle de « foosty rhetoric », de « fancy word-knitter », ou encore de « metaphor-mongering ». « Foosty » est un terme familier qui vient de l'écosais contemporain et signifie « pourri », « nauséabond ». En l'associant à « rhetoric », White, à son tour, « assujettit aux rythmes [anglais] des mots barbares » et tourne en ridicule toute prétention à l'envolée littéraire. Il en va de même pour

²⁶² WHITE Kenneth. *Le Plateau de l'Albatros*, p. 127.

les deux autres expressions qui se veulent moqueuses. « Fancy », qui est une contraction de « fantasy », vient dire le goût de l'écrivain cruciverbiste – ce « word-knitter » – pour la fantaisie, le luxe, le sophistiqué. Enfin, avec l'expression « metaphor-mongering » et pour mieux critiquer le poète de la Cité et les belles paroles qu'il profère sur la place publique, White associe le travail d'écriture au commerce (« monger » vient du latin *mango* qui signifie « marchand d'esclaves », « maquignon », c'est-à-dire celui qui maquille une marchandise) mais aussi au polissage (chez Pline *mango* prend le sens de polisseur de pierres précieuses). En cause donc, cette propension à la grandiloquence et ce goût des belles lettres, raffinées, polies et artificielles que le poète de la grande tradition cultive exagérément aux yeux de l'auteur.

L'exagération – que l'on retrouve dans l'expression « myth-malarkey » – est d'ailleurs l'objet de la troisième diatribe. Le mythe, partant la mythologie, constitue le dernier bastion de la grande tradition littéraire que White cherche à démonter. Précisons qu'à l'instar de « foosty », « malarkey » est un terme argotique récent qui veut dire « mensonges », « exagérations » ou « âneries ». Pour le poète écossais, le mythe, du grec *mythos* qui signifie « récit », « fable », est une création de l'imaginaire humain dont il faut débarrasser la littérature parce qu'il n'est pas, ou plus, en adéquation avec la complexité de notre temps : « L'imaginaire me semble la soupape d'une vie close, étouffée... les mêmes clichés, les mêmes archétypes, reviennent constamment. L'imaginaire est infantile. »²⁶³ White est par ailleurs bien conscient du rôle qu'a joué l'imaginaire dans la tradition occidentale mais il estime qu'aujourd'hui l'imaginaire empêche de voir les choses telles qu'elles sont et qu'il contribue à infantiliser les esprits : « Si mon opposition à l'imaginaire a été aussi farouche, c'est que nos animateurs culturels, nos représentants en créativité, n'ont que ce mot-là à la bouche (quant ce n'est pas « magie », « magique »). Notre société se complaît dans

²⁶³ WHITE Kenneth. *Le Champ du grand travail*, p. 44.

l'infantilisme de l'esprit. »²⁶⁴ Les termes « infantile » et « infantiliser » ne sont pas sans faire écho à la philosophie des Lumières dont Kant a donné la définition désormais célèbre : « Qu'est-ce que les Lumières ? La sortie de l'homme de sa minorité dont il est lui-même responsable... Sapere aude ! [ose savoir]. »²⁶⁵ Selon White l'imaginaire est aujourd'hui ce que la religion était au siècle de Kant, un asservissement et un dictat. Si chaque écrivain majeur de la tradition occidentale a contribué à remettre au goût du jour les grands mythes et que la mythologie constitue un ensemble de codes culturels nécessaires à toute grande littérature, il n'empêche que dans l'esprit de White ces « récits » et ces « fables » sont le signe d'une culture qui refuse sa « majorité » et qui se complait dans sa « minorité ». C'est ici que se trouve le point de rupture entre l'œuvre de White et celle d'un Ted Hughes ; plus largement entre les traditions britannique et américaine. Tout en déshabillant la langue le poète lauréat continue à s'appuyer sur la mythologie gréco-romaine. Dans *Tales of Ovid*, par exemple, Hughes n'évoque pas l'exil du poète latin mais reprend à son compte les grandes figures de la mythologie.

On notera chez White une réelle ambivalence dans son rapport à la tradition occidentale²⁶⁶. Ici admiratif de la métaphysique qu'il perçoit comme « une lignée philosophique extraordinaire », il fustigera ailleurs tout ceux qui ont recours à cette « soupape d'une vie close » et « étouffée » qu'est l'imaginaire. Cette ambivalence fait écho à ce que T.S. Eliot a nommé la « critique d'atelier » (« workshop criticism ») et qui consiste, pour un écrivain, en l'élimination pure et simple de ce qui ne lui ressemble pas. Parce qu'il entend fonder une pratique et une poétique, White sabre les œuvres de ses prédécesseurs en qui il ne se reconnaît

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 94.

²⁶⁵ KANT Emmanuel. *Qu'est-ce que les Lumières ?* Trad. de l'allemand par Dominique Bourel et Stéphane Piobetta. Paris : Mille et une nuits, 2006, p. 11.

²⁶⁶ Dans un récent entretien accordé à Michèle Duclos (« Long chemin, grand champ », Autre Sud) White réitère une fois encore son admiration pour les travaux que l'on range sous l'étiquette de la métaphysique : « Ma conception de la métaphysique est tout à fait classique [...] La référence, évidemment, est à Platon. Cela a donné lieu, à travers Plotin, à une lignée philosophique extraordinaire et, dans la culture arabe, à toute une poétique de la lumière. Mais le platonisme (c'est-à-dire la métaphysique) a toujours été en butte à des critiques qui sont devenues particulièrement aiguës à partir de Nietzsche. Sans que, malgré beaucoup de philosophie, on ait pu mettre autre chose d'équivalent à sa place. »

pas pleinement. On pourrait à ce titre lui arguer que le fondement même de sa démarche vers le blanc ou le silence baigne dans l'imaginaire, dans ce désir régressif d'unité et d'immobilité que l'on trouve dans les philosophies de l'Orient et qui, à l'instar du monde des Idées, reste de l'ordre de la projection. Mais, et il faut insister sur ce point, il s'agit pour White de forger de nouveaux concepts, de renouveler le matériau poétique et de désinvestir toute cette tradition pour tenter de rouvrir en grand le champ du savoir – pour « osé savoir » – et penser en termes d'ouverture.

2) Kenneth White et le modernisme

Les grandes règles contre lesquelles White se soulève ne font-elles pas, dans l'ensemble, partie d'un certain modernisme ? White a certes pris ses distances d'avec une esthétique d'obédience éliotienne qui était en faveur d'un attachement aux grands codes de l'art occidental, mais qu'en est-il de son rapport aux grandes œuvres modernistes et post-modernistes qui ont elles-mêmes cherché à dépasser ces codes ? On pense notamment à cette tradition impulsée par les deux derniers romans de Joyce, *Ulysses* et *Finnegans Wake*, et dont Umberto Eco a inventé le nom de code. L'« œuvre ouverte » rompt très nettement avec un grand nombre d'artifices : la forme et la narration sont bousculées, les grands mythes revisités, l'univocité de l'interprétation congédiée, et *Finnegans Wake* s'achève même sur le cri d'une mouette – « We pass through grass behush the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls²⁶⁷. » Serait-ce assez pour séduire White ? L'ouverture de l'« œuvre ouverte » serait-elle en adéquation avec son sens de l'ouverture ?

[Ces œuvres] sont « ouvertes » dans le sens qu'elles nient la représentation familière du monde, le monde « fermé » des rapports univoques et d'un principe de causalité simple, mais c'est pour se refermer tout de suite. [...] L'œuvre de Joyce [...] est un bon exemple. Ce que nous offre le Wake n'est pas l'éveil

²⁶⁷ JOYCE James. *Finnegans Wake*. Londres : Penguin books, 1992, p. 628.

(awakening) à un nouveau possible, mais les funérambulailles (« funferal ») de la culture familière traditionnelle. [...] Joyce est évidemment fin-de-partie, non pas processus ouvert.²⁶⁸

White considère le modernisme d'influence joycienne – « fin-de-partie » renvoie à la pièce de Beckett – comme l'ultime étape dans le processus de déconstruction de la culture occidentale, ce qu'il nomme la « culture familière traditionnelle ». En somme, les modernistes se seraient approchés de la marge mais sans jamais la franchir. Tout le travail de White consiste donc en ce franchissement, en une « dé-familiarisation ». La « critique d'atelier » joue, ici encore, à plein ; l'auteur sabre allégrement le travail, pourtant substantiel, de ses prédécesseurs.

La marge a néanmoins été sillonnée par d'autres écrivains avec lesquels White a davantage d'affinités. C'est, comme nous l'avons déjà souligné, chez les poètes américains du XX^{ème} siècle qu'il trouve un « nouveau possible ». Ainsi, les *Cantos* d'Ezra Pound, le *Paterson* de William Carlos Williams, l'*A* de Louis Zukofsky, ou encore les *Maximus Poems* de Charles Olson, offrent une alternative à cette « fin-de-partie » européenne :

De telles œuvres [celles que nous citons ci-dessus] tendent à être polysémiques, multiréférentielles, foisonnantes de données sensorielles et de détails, se voulant l'enregistrement d'un processus continu d'existence et de perception. Les difficultés sont multiples, les textes soulèvent plus de questions méthodologiques qu'ils n'en résolvent, et les réussites (j'entends cette densité, cette illumination que nous cherchons en poésie) sont rares.²⁶⁹

Le passage du modernisme au post-modernisme est marqué par un prolongement du travail de déconstruction des grands principes de la culture occidentale. Mais, contrairement aux modernistes, les post-modernistes auxquels White se réfère sont « début-de-partie », ils ouvrent de nouvelles perspectives. Néanmoins, la différence entre les deux périodes reste minime car la polysémie ou le caractère « multiréférentiel » des œuvres postmodernes étaient

²⁶⁸ WHITE Kenneth. « Poétique de l'ouverture », *Poésie*, n°1, 1977.

²⁶⁹ *Ibid.*

déjà l'apanage de l'esthétique d'influence joycienne. La transition est donc à concevoir en termes de continuité et non de rupture. La distinction majeure entre les deux mouvements se lit dans l'accent que les postmodernistes ont mis sur le rapport entre le sujet et le Dehors. Aussi, les cris de mouettes à la fin de *Finnegans Wake* pourraient servir de symbole à cette transition, ils semblent annoncer le processus de « dé-santhropomorphisation » dont l'œuvre whitienne s'inspirera. En se tournant vers le Dehors l'écrivain postmoderne donne naissance à des œuvres « foisonnantes de données sensorielles et de détails, se voulant l'enregistrement d'un processus continu d'existence et de perception. » De l'Histoire des romans joyciens on se tourne vers la géographie des *Maximus Poems* d'Olson, de la vacuité qui habite les personnages introvertis de Beckett vers la « figure du dehors » emblématique de l'écriture postmoderniste américaine avec laquelle White a des affinités.²⁷⁰

White reste cependant critique vis-à-vis de la génération de poètes qui le précède – « Les difficultés sont multiples, les textes soulèvent plus de questions méthodologiques qu'ils n'en résolvent, et les réussites [...] sont rares. » Tout en étant conscient qu'il nous faudra revenir sur la « méthodologie » d'Olson pour en relever les correspondances avec l'écriture whitienne, il est nécessaire de lever le voile sur la notion d'échec dont parle l'auteur. En prenant comme référence les quatre textes déjà mentionnés – les *Cantos* d'Ezra Pound, le *Paterson* de William Carlos Williams, l'*A* de Louis Zukofsky, et les *Maximus Poems* de Charles Olson – nous verrons qu'un certain sens de la démesure dans le principe de composition justifiera les propos de White. Signalons que ces quatre textes ne sont pas totalement comparables et que, évidemment, ils ont chacun leur particularité. Les *Cantos* sont davantage inspirés par l'Histoire que *Paterson* ou *The Maximus Poems*. Williams et Olson ont poussé plus avant le projet de Pound et ont essayé de l'appliquer à leur environnement direct, substituant ainsi une approche géographique à une approche historique. Signalons aussi que

²⁷⁰ L'expression vient de Charles Olson en personne, il dédit ses *Maximus Poems* à « Robert Creeley – the Figure of Outward ».

chacune de ces épopées modernes a nécessité de très longues années de travail : de 1915 à 1962 pour les *Cantos*, du début des années 1940 à 1963 pour *Paterson*, de 1950 à 1970 pour *The Maximus Poems* et de 1927 à 1978 pour l'A de Zufosky. Par ailleurs, seul un de ces quatre longs poèmes a été achevé (celui de Zufosky) et tous paraissent abusivement volumineux : un millier de pages pour les *Cantos*, quelques trois cent trente pages pour *Paterson*, six cent cinquante pour *The Maximus Poems* et huit cent vingt pour l'A. Or, les « questions méthodologiques » dont parle White sont, nous semble-t-il, liées en particulier à la démesure des textes. En voulant donner une image fidèle de leur temps les poètes se sont tour à tour perdus dans les menus détails et n'ont pu donner toute la cohérence souhaitée à leur grand œuvre. Dans le dernier chant des *Cantos* Ezra Pound résume la situation telle que White l'envisage : « And I am not a demigod, I cannot make it cohere. »²⁷¹ Ce constat d'échec constitue le point de départ de l'auteur. En accord avec l'idée que le poète n'est pas un « demi-dieu » et que la doctrine du génie n'est plus de mise, en accord aussi avec l'idée qu'il faut sortir de l'histoire pour étudier la géographie, White allait, à son tour, pousser plus avant le projet des postmodernistes et tenter de dépasser la « dialectique ancien/moderne » :

J'essaie de mettre en avant ici un dépassement de l'art moderne vers quelque chose que l'on pourrait nommer l'art premier. « Premier » signifie qui a lieu hors de la dialectique ancien/moderne. « Premier » signifie pour un être [...] remonter en arrière, très loin en arrière, toujours plus loin en arrière, tout en gardant le bord extrême de sa perception, de son désir, de son organisme bio-énergétique. C'est ici que je donne rendez-vous à Olson, et à Maximus. Rendez-vous dans l'« espace premier », en dehors de la « culture moderne ».²⁷²

À l'instar de ses prédécesseurs modernistes et postmodernistes, mais de manière encore plus accentuée, White est attiré par le mouvement de recul qui fait sortir l'Homme des dernières deux mille cinq cents années d'histoire. Ainsi, le point de rencontre entre White et Olson, qui est aussi un des points de départ de l'écriture whitienne, se situe « en dehors de la

²⁷¹ POUND Ezra. *The Cantos*. New York : New Directions Books, 1996, p. 816

²⁷² *Ibid.*

« culture moderne » », dans ce que White nomme l'« espace premier ». C'est ici que l'écriture whitienne se démarque de la tradition nord-américaine et c'est ici, aussi, qu'elle recoupe une des grandes préoccupations de la tradition britannique ; à savoir le sens de l'épure – « cette densité, cette illumination que nous cherchons en poésie ». En somme, cette œuvre se distingue à la fois par son sens de l'ouverture et par son souci de l'épure, de la cristallisation. Pour pousser plus avant la réflexion, White est donc allé puiser au-delà de la littérature, au-delà même de toute forme de culture. C'est en se mettant en contact avec des « espaces premiers », c'est-à-dire des paysages, que l'auteur a réellement trouvé sa voie, qu'il a réinventé et redynamisé le champ poétique.

Chapitre 2

Paysages et langage

A) Poétique de la lande

La notion de paysage revêt un sens bien particulier dans l'esprit de White. Cette étendue de pays vue par un observateur est, pour commencer, synonyme de Dehors. Les paysages explorés par l'auteur sont d'abord des lieux physiques en marge de l'activité humaine. Ainsi les landes, par exemple, sont autant d'espaces premiers où l'homme peut entrer en contact avec autre chose que lui-même. Au terme paysage (« landscape »), l'auteur associe deux termes : le « mindscape »²⁷³ ou paysage mental et le « wordscape »²⁷⁴ ou paysage verbal. Par ailleurs, il décline la notion de paysage à trois niveaux : physique, intellectuel et esthétique ; c'est par leur truchement que la poésie whitienne a trouvé son nom au fil du temps.

1) « Unreadable taciturnity »

On notera que dès son plus jeune âge White a arpenté le littoral et l'arrière-pays de la côte ouest écossaise. La mer, les montagnes et la lande font partie des espaces naturels qu'il a appris à connaître. Il ne s'est jamais vraiment éloigné de ces espaces premiers et a retrouvé la montagne dans les Pyrénées, la mer en Bretagne et l'esprit de la lande un peu partout.

La lande est, selon *Le Petit Robert*, une « étendue de terre où ne croissent que certaines plantes sauvages ». Les naturalistes la définissent comme une association de plantes rases formant une sorte de tapi naturel à forme homogène. La lande, disent-ils, pousse sur des sols pauvres nommés « siliceux » qui sont marqués par la dominance des minéraux tels que le quartz. C'est, entre autres, ce caractère « pauvre » et non domestiqué qui a attiré l'attention de

²⁷³ « A word I prefer to philosophy, because more grounded » – et « wordscape » à « style », in « Landscape, Mindscape, Wordscape, a short introduction to geopoetics » est une allocution donnée par White en février 2008 à San Remo, Italie. L'allocution est retranscrite à l'adresse internet suivante : <http://www.kennethwhite.org/textes/index.php?id=7002>

²⁷⁴ « Which means more than style, and implies a sense of communication not only between man and man, but between man and the universe. », *ibid.*

White sur la lande, c'est à partir de ces traits distinctifs qu'il a envisagé une poétique de la lande. Il en repère par exemple les traces chez le Thomas Hardy de *Return of the Native* :

Plutôt que de suivre les péripéties du roman, il est plus intéressant de creuser la poétique de la lande. Inchangée depuis les temps préhistoriques, celle-ci offre une permanence, donne du ballast à l'« esprit harassé par l'irrépressible Nouveau ». Si, au début, s'approcher d'un tel espace fondamental exige une ascèse, petit à petit, pas à pas, cette ascèse s'ouvre sur une esthétique.²⁷⁵

Dans l'esprit de White le paysage est donc directement lié à un langage et à une esthétique. La lande, « inchangée depuis les temps préhistoriques », trouve son pendant dans une écriture non domestiquée qui fait fi des conventions de la tradition. Au-delà de la prise de distance vis-à-vis de la tradition littéraire se met en place une nouvelle approche du paysage et une nouvelle poétique. Celle-ci commence d'abord par une prise de contact avec le Dehors, le sujet apprend à mieux connaître la spécificité des milieux qu'il explore. Des poèmes comme « On Rannoch Moor », « Listening to the Wind », « In the Great Monotony » ou « A Morning in Assynt », en sont des exemples probants :

what remains is a landscape
almost unreadable in its taciturnity

but the red of the heather
goes straight to the heart
and the flight of that white bird
over the ridge
enlightens the mind.²⁷⁶

Les sept derniers vers de « A Morning in Assynt » mettent l'accent sur l'allure générale du paysage et sur le rapport que le sujet entretient avec ce dernier. La description de White s'accorde avec ce que l'on a dit plus haut sur la lande. Les sols siliceux, considérés

²⁷⁵ WHITE Kenneth. L'Art de la terre. Ligeia, n° 11-12, décembre 1992.

²⁷⁶ Par souci de clarté nous rappellerons les premiers vers du poème : « Sitting on a rock in Scotland/thinking of orogenic phases//this is the oldest of the old/older than the ancient Caledonian/older by far than the hercynian/or yesterday's alpine//the time of crying crisis is long gone ». *Open World*, p. 49.

comme des sols pauvres, se retrouvent bien dans cette taciturnité difficilement déchiffrable. L'érosion a lissé les lignes du paysage et a contribué à le rendre banal, ordinaire, taciturne. Rappelons que « taciturne » est synonyme de silencieux et qu'une personne ou une chose est dite taciturne lorsqu'elle n'exprime rien. La lande n'a rien de spectaculaire, d'extraordinaire et d'explosif, c'est un milieu très ancien qui garde en mémoire le passage du temps. La lande whitienne s'oppose, par exemple, aux éblouissantes et fascinantes descriptions des paysages que l'on trouve dans les œuvres des poètes romantiques. Il ne sera pas question chez White des incommensurables cavernes coleridgiennes – « caverns measureless to man »²⁷⁷ – mais de lieux moins spectaculaires, plus ordinaires. Néanmoins, le caractère ordinaire des lieux et la taciturnité qui y règne ne sont pas synonymes d'ennui ou d'apathie, le cœur – « the red of the heather goes straight to the heart » – et l'esprit – « the flight of that white bird over the ridge/enlightens the mind » – sont animés par un sentiment de vie intense. L'intensité de vie n'est plus provoquée par la démesure mais par une observation minutieuse des petits détails – on retrouve ici les « intimate knowledge » évoquées précédemment – par la lecture des lignes simples et épurées du paysage physique, ce paysage qui ouvre sur un nouveau paysage verbal.

2) Du « poème de la terre » à la « musique du monde »

La poétique de la lande telle que l'envisage White se traduit par une tentative de brancher l'esprit et l'écriture sur le Dehors. L'écriture du Dehors s'oppose à l'écriture de l'imaginaire. La première découle avant tout d'une observation fine et d'une écoute attentive de la nature, la seconde avant tout d'une observation fine et d'une écoute attentive de l'âme humaine. Les « caverns measureless to man » de Coleridge sont, en premier lieu, des échos des paysages intérieurs du poète visionnaire. En se mettant physiquement en rapport avec les paysages, White, de son côté, entend court-circuiter le filtre de l'imagination ; les paysages

²⁷⁷ « Kubla Khan », v. 3. COLERIDGE Samuel Taylor. *Poems*. Londres : Everyman, 1986, p. 167.

whitiens, sans être des substituts au réel, sont donc en tension vers les paysages physiques. Contrairement à un Wordsworth, l'auteur ne perçoit pas la nature comme une idée mais comme une réalité qu'il peut éprouver et exprimer. Aussi, en se mettant à l'écoute d'un paysage taciturne, c'est-à-dire d'un paysage « renfermé », le sujet se met au diapason de la nature. Les cinq sens en éveil, ce dernier éprouve pleinement le paysage et, en dépit de sa taciturnité, en jouit pleinement – « the red of the heather/goes straight to the heart/and the flight of the white bird/over the ridge/enlightens the mind. » En dépit de la différence de tonalité qu'il y a entre les esthétiques whitienne et coleridgienne, on notera qu'elles sont l'une et l'autre travaillées par la notion, coleridgienne, de « joyance » (cette vitalité qui habite le sujet lorsqu'il entre en contact avec la nature). En effet, « A Morning in Assynt » fait écho à un poème comme « The Eolian Harp » et les vers mentionnés ci-dessus, selon une autre clé musicale, expriment sensiblement la même chose que les vers suivants : « O ! the one Life within us and abroad,/Which meets all motion and becomes its soul, [...] Rythm in all thought, and joyance everywhere »²⁷⁸. La différence majeure entre les deux esthétiques réside dans leur orientation. Celle de Coleridge est davantage tournée vers l'intérieur de l'âme humaine là où celle de White s'efforce de s'extérioriser. Pour mener à bien son entreprise d'extériorisation et ouvrir la voie à une nouvelle poétique l'auteur a donc teinté son écriture des couleurs de la terre et s'est mis à l'écoute des bruits du monde.

« Il est une poésie sans image, presque imperceptible, au premier abord toute comparable à la prose et pourtant la plus éloignée d'elle. L'expression est nue, d'un dépouillement total, d'un naturel presque trivial, semblable à celui de la première phrase venue. Mais la différence lentement se fait connaître. La banalité apparente manifeste peu à peu de singuliers pouvoirs (*Approche de la poésie*) ». [...] Ce que Caillois lit dans les pierres, ce sont « les signes multiples et conjugués de la cohérence du monde », c'est « l'écriture permanente du monde » dont les « auteurs » sont, par exemple, les pulsions telluriques, les enveloppes thermodynamiques ainsi que toutes sortes de vibrations et de longueurs d'onde.

²⁷⁸ COLERIDGE Samuel Taylor, *op.cit.*, p. 52.

Sur la base de ces signes, Caillois postule une « poésie généralisée » qui ne serait pas particulière au langage humain, mais propriété de la nature toute entière.²⁷⁹

« Imperceptible », « d'un naturel presque trivial », « d'un dépouillement total » ou « banalité », sont autant de termes et expressions qui entrent en résonance avec la poétique de la lande. Cette dernière, parce qu'elle n'a rien d'extraordinaire, est un paysage adapté à cette poétique, elle constitue pour le poète un sujet à même de donner naissance à ce que l'auteur, dans le sillage de Whitman et Stevens, nomme le « poème de la terre »²⁸⁰ : « The great poems of heaven and hell have been written and the great poem of the earth remains to be written » dit Stevens dans *Imagination as Value*²⁸¹. Cette phrase, que l'on retrouve dans le texte inaugural de l'Institut international de géopoétique, semble avoir guidé White dès ses premiers écrits. Dans son esprit, écrire le poème de la terre c'est par exemple travailler à une poétique de la lande, c'est-à-dire focaliser son attention sur ce qui est à portée du vue, sur ce que les paysages physiques ont gardé en mémoire. Ainsi les « pulsions telluriques », les « enveloppes thermodynamiques », les « vibrations et longueurs d'onde », tous les phénomènes naturels qui ont laissé une trace sur la terre, sont à l'origine de son écriture, ils en sont les « auteurs » ou les co-auteurs. En somme, par son dépouillement et son vide relatif, la lande est comme la métaphore de la page blanche, elle est le signe que l'écriture whitienne est toute orientée vers la terre. On notera par ailleurs que le poète de la terre ne nourrit pas son écriture de tempêtes, de tsunamis ou d'irruptions volcaniques, ces phénomènes naturels au caractère spectaculaire, mais que son attention se tourne davantage vers des paysages « presque trivi[aux] ». Il se concentre sur les lignes de la terre, sur l'« écriture permanente du monde » :

²⁷⁹ WHITE Kenneth, p. 86.

²⁸⁰ L'expression « poem of the earth » provient initialement de « The Voice of the Rain » : « I am the Poem of the Earth, said the voice of the rain » (V. 3). *Leaves of Grass*, p. 528.

²⁸¹ STEVENS Wallace. *The Necessary Angel : Essays on Reality and the Imagination*. New York : Vintage books , 1951, p. 142.

Here, where the glacier started
snow hardening into ice and
slowly moving –
sculpting the tertiary terrain.²⁸²

Le poème de la terre, de surcroît la poétique de la lande, se concrétisent dans un poème comme « On Rannoch Moor ». L’auteur, un poète de l’ère moderne, suit les lignes tracées il y a plusieurs millions d’années par cet autre « auteur » qu’est le glacier. Ce faisant, White laisse entendre que la lande est un lieu de l’écriture, elle est un espace qui s’écrit. Par ailleurs, en contrastant deux périodes très éloignées, White rend illusoire « l’irrépressible Nouveau » propre à notre temps et met en valeur le caractère permanent de la lande. La lande, parce qu’elle est « intemporelle », garde la mémoire des mouvements essentiels qui l’ont sculptée et évacue tout le superflu. Le poème de la terre tend dans la même direction, « au premier abord tou[t] comparable à la prose et pourtant l[e] plus éloign[é] d’elle », il « manifeste peu à peu de singuliers pouvoirs », en lui se manifeste de quoi ravir durablement le cœur et l’esprit.

Les « singuliers pouvoirs » du poème de la terre whitien émanent de son caractère musical, White en fait état dans un ouvrage collectif sur la poésie contemporaine :

Et puis j’aime qu’il y ait de la musique. Non pas une orchestration, non pas une mélodie. Il ne s’agit pas d’être emporté par un tourbillon sonore. Il ne s’agit pas de se laisser bercer infantilement le cœur. La musique poétique en question sera si discrète, frôlant parfois la prose – mais la prose du monde, que la poésie doit oser affronter, en dehors à la fois de la citadelle de l’idéal et du labyrinthe de l’imaginaire – qu’une oreille habituée à des mouvements plus élaborés, ou plus simples, ne l’apercevra même pas. Mais elle est là, entre les consonnes et les voyelles, entre les phrases et les pauses, entre la texture et les brisures, entre la syntaxe et l’exclamation.²⁸³

Une fois encore White signale son désaccord avec la tradition occidentale. Il s’en prend à l’« orchestration » et à la « mélodie » qui ont été au cœur du monde musical

²⁸² « On Rannoch Moor », vv. 1-4, *Open World*, p. 100.

²⁸³ *États provisoires du poème III*. Reims : Cheyne, 2001, p. 64.

occidental et qui ont donné lieu à une musique trop humanisée – « Tout était strictement humaniste et anthropomorphe²⁸⁴ » dit-il dans *Le Plateau de l'Albatros*. À cette musique purement humaine il oppose une musique du monde, une musique qui, étant « en dehors à la fois de la citadelle de l'idéal et du labyrinthe de l'imaginaire », chercherait à renouer avec « le cri et la parole vive »²⁸⁵ en marge de toute culture : « Si le langage est bien, en partie, une imposition de l'homme sur la nature, il est aussi désir de converser avec la nature, et de tout faire pour rendre plus fertile, plus subtile, cette conversation. »²⁸⁶ L'objectif de White est donc de réduire l'écart entre le langage et la nature, de faire naître un langage qui se tienne au plus proche de celle-ci. Ce langage et cette musicalité, à l'instar de la lande de « A Morning in Assynt », se veulent « discret[s] » voire, à l'occasion, taciturnes et aux antipodes des « tourbillon[s] sonore[s] » propres à la musique d'orchestre.

Moor wind and snow
the roaring of nothingness in my ears
the bite of it on my skin
the craziness that takes hold of me
so I lurch like a madman
and laugh and cry
and lose all proportion

then the tree appears in its grotesquerie
black and twisted, solitary
and I hug it like a brother
more than a brother

rooted unrooted together.²⁸⁷

La musique du monde se fait entendre dans « On the Moor in January ». À l'image du grondement évoqué dans le second vers – « the roaring of nothingness in my ears » –, la musique du monde « est là, entre les consonnes et les voyelles, entre les phrases et les pauses, entre la texture et les brisures. » La ponctuation est rare, il y a en tout et pour tout une virgule

²⁸⁴ WHITE Kenneth, p. 101.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 102.

²⁸⁶ *Op.cit.*

²⁸⁷ *Open World*, p. 62.

et un point final. Tous les éléments du poème sont donc étroitement liés, seul le terme « solitary », placé entre la virgule et un enjambement, est significativement esseulé. Cette économie dans la ponctuation joue en faveur de la fluidité de la lecture et de l'imbrication des sons. White semble substituer aux marques de ponctuation des allitérations, des assonances, des répétitions et autres anaphores. Le rythme est moins marqué par des pauses que par un jeu d'écho entre les sonorités. Ainsi, le son [in] – « wind », « roaring », « nothingness », « skin » – est présent à quatre reprises dans les trois premiers vers ; l'article « the » et la préposition « of » à deux et trois reprises dans les vers deux à quatre ; le son [l] revient par quatre fois dans les vers 5 à 7, la conjonction « and » cinq fois dans les vers 6 à 10. Enfin les cinq derniers vers riment soit en [i] – « grotesquerie » et « solitary » – soit en [er] – « brother », « together ». Les allitérations, les assonances, les répétitions et les anaphores forment autant de « blocs sonores » discrètement répartis dans le poème. La première strophe, par exemple, se présente comme un tissage de quatre sons dominants : les sons [in] et [the] se suivent et s'enchevêtrent puis cèdent la place aux sons [l] et [and]. Ce jeu d'enchevêtrement et de répétition est à l'œuvre dans tout le poème, il se termine sur la triple répétition du son [ə]. Cette répétition de la voyelle neutre est hautement significative, elle rend compte de l'effort de discrétion avec lequel le poème a été écrit. La simplicité de cette langue poétique lui donne des allures de prose et, au même titre que la nature avec qui elle entend « converser », elle n'a rien d'exubérant. À l'instar de cette voyelle neutre sur lequel le poème se termine, elle est le signe d'un langage qui cherche à se mettre au diapason de la nature, d'un homme qui cherche à l'exprimer et, par l'art, à la réintégrer.

B) Poétique de la montagne

On aura noté qu'en dépit des vitupérations formulées à l'égard de la tradition occidentale, l'auteur n'est pas toujours au-dessus de ce que lui-même révoque. N'y a-t-il pas de l'imaginaire dans la poétique de la lande ? L'écriture de la lande n'est-elle pas, elle aussi, une projection et un phantasme ? La critique whitienne est bien une « critique d'atelier », elle sert principalement de combustible à l'écriture. Malgré les nombreux résidus, White s'efforce de brûler l'ancienne matière poétique pour porter à incandescence la nouvelle écriture. La poétique de la montagne, elle aussi (en un sens) placée sous le signe de l'incandescence, reposera sur une méthode similaire. On fera apparaître à présent le rôle qu'elle a joué dans l'évolution de l'écriture whitienne.

1) Présence de la montagne

« Pyreanean Meditations », « Eleven Views of the Pyrenees », « Prose for the Col de Marie-Blanque », « Ossau Valley Notes » ou encore « Monte Perdido » sont autant de titres qui attestent de la présence massive des Pyrénées, partant de la montagne, dans l'œuvre whitienne.

Walking long hours
along the dark Ordessa

« Buenas! », « Hola! »

up to the grey mass
streaked with snow
of Monte Perdido.²⁸⁸

²⁸⁸ *Terre de diamant*, p. 228.

Notons pour commencer que les « blocs sonores » que nous avons évoqués au sujet de la poésie de la lande se retrouvent bien dans « Monte Perdido » : « Ordessa » rime avec « Hola », « Buenas » avec « mass », « snow » avec « Perdido » et « streaked » consonne avec « dark ». La mise en relief des deux exclamations – « Buenas! », « Hola! » – casse le rythme lent du poème. La musique qui découle de ce travail sur les sonorités et sur le rythme est une musique légère, discrète, en tout point éloignée des grandes orchestrations. Ainsi le Mont Perdu – pourtant un des plus hauts sommets des Pyrénées²⁸⁹ – et les paysages qui l’entourent ne sont pas traités sous l’angle du spectaculaire. White n’insiste pas sur les puissantes cascades de la rivière Azaras²⁹⁰ que le marcheur découvre en parcourant l’Ordessa, pas plus qu’il ne met l’accent sur la taille imposante du Mont Perdu. Il n’est pas question comme chez Shelley d’un torrent « Bursting through these dark mountains like the flame/Of lightning through the tempest », ni d’un sommet « Far, far above, piercing²⁹¹ » mais d’une « grey mass streaked with snow ». White, contrairement au poète romantique, ne sublime pas les paysages « To muse on [his] separate phantasy »²⁹², mais il cherche à en traduire la « présence élémentaire » pour « établir un rapport » et « trouver le langage de ce rapport »²⁹³.

Nous retiendrons donc que les paysages pyrénéens physiques que l’on trouve chez White ne sont jamais placés sous le signe du spectaculaire. Il n’est pas question de crevasses profondes, de ravins abrupts ou de sommets insurmontables mais, à l’instar de la description du Mont perdu, à l’instar aussi du col de Marie-Blanque, de lieux ordinaires : « There’s nothing at all impressive about the Col de Marie-Blanque. Just a little mountain pass. No place for sensational exploits. Something else. »²⁹⁴ White prend le contre-pied d’une tradition

²⁸⁹ Le Mont Perdu culmine à 3355 mètres. Le plus haut sommet des Pyrénées est le pic d’Aneto (3404 mètres).

²⁹⁰ Rivière que le marcheur suit lorsqu’il monte en direction du Mont Perdu par la vallée d’Ordessa.

²⁹¹ « Mont-Blanc », vv. 18–19, puis v. 60.

²⁹² *Ibid.*, vers 36.

²⁹³ WHITE Kenneth. *Onze vue des Pyrénées*. Montélimar : Voix d’encre, 2002. NB : Cet ouvrage n’est pas paginé.

²⁹⁴ *Terre de diamant*, p. 224.

d'alpinistes et de scientifiques qui a cherché à « dominer » et à « vaincre »²⁹⁵ la montagne. Il prend aussi le contre-pied d'une tradition d'écrivains et d'artistes qui a dépeint la montagne en mettant l'accent sur le caractère majestueux de ses paysages. Du haut de ses mille trente-cinq mètres le col de Marie-Blanque ne domine pas et ne suscite pas chez l'homme l'instinct de domination. Le marcheur qui parcourt les sentiers de ce col ne met pas sa vie en danger et peut donc s'abandonner à la contemplation, s'ouvrir sur le Dehors, essayer de lire les lignes du paysage et d'en comprendre la géographie.

« When I came to write the Pyrenean Meditations, dit White dans *The Way to Cold Mountain*, I had in mind a Pali phrase, 'he contemplates the thought of light', and I tended to equate the Pyrenees with prajnaparamita, the perfection of wisdom. »²⁹⁶ Au paysage physique des Pyrénées correspond un paysage mental qui, par l'intermédiaire de la « prajnaparamita », est associé au bouddhisme mahayana. « Perfection de la sagesse » ou « connaissance transcendante », la prajnaparamita est synonyme d'éveil, de clarté d'esprit, d'une vie dense et épurée. Loin du tohu-bohu urbain, loin aussi des exploits sensationnels et d'une esthétique du sublime qui met l'accent sur les émotions fortes, les Pyrénées de White sont sous-tendues par un principe d'économie :

cool working here all day
with an occasional bowl of tea or soup

clean hard line of the mountains
to keep verse and thought high and in order.²⁹⁷

Dans cet extrait de « Mountain Study in Winter », le principe d'économie se décline à plusieurs niveaux : au niveau du paysage physique – « clean hard line of the mountains » –, au niveau du paysage mental – « cool working », « with an occasional bowl of tea or soup ».

²⁹⁵ *Poétique de la montagne*. Bruxelles : Les Éditions du Héron (centre belge de géopoétique), collection « Latitudes ».

²⁹⁶ *The Way to Cold Mountain, a Scottish Mountains Anthology*. Édinburgh : Pocketbooks, 2001, p. 35.

²⁹⁷ *Open World*, p. 383.

L'économie est également linguistique, le principe opère aussi au niveau du paysage verbal : White fait l'économie d'un pronom-sujet et de l'article « the » dans le groupe nominal « clean hard line of ». Ce principe d'économie, qui n'est pas étranger à la logique géométrique évoquée précédemment²⁹⁸, va donc dans le sens d'une densification et d'une concentration des matières mentale et verbale – « to keep verse and thought high and in order ». Les Pyrénées sont donc bien un des lieux où l'auteur a établi un rapport avec le paysage, le lieu où par l'art le sujet réintègre la nature tout en travaillant à un nouveau langage capable de dire ce rapport.

2) Le « langage de l'aube »

Dans sa tentative de réintégrer la nature le poète occidental se heurte en dernière instance au langage : « The alienation of language from nature is a result of what Olson, again echoing Lawrence, described as the “fall of man” into our scientific and teleological ways of thought. »²⁹⁹ La lignée de poètes à laquelle White appartient a donc travaillé à un langage qui ne soit plus en rupture avec la nature : « Il ne s'agit pas, dit White dans *Le Lieu et la parole*, d'inventer un nouveau langage, une espèce d'esperanto, ou de désesperanto, mais de renouveler le langage. Le langage peut donner parfois l'impression d'être du vieux chewing-gum dans la bouche, toute saveur perdue. »³⁰⁰ Pour White, selon une logique que les poètes romantiques avait déjà exploité (les *Lyrical Ballads* de Wordsworth et Coleridge en sont un bon exemple), il s'agira avant tout de redonner une vigueur au langage, de le sortir de l'ornière dans laquelle il est tombé. Un des chantres de ce nouveau langage s'appelle « Crow », White en dresse le portrait dans « Crow's Meditation Text », poème publié dans la section « Pyrenean Meditations » d'*Atlantica* :

²⁹⁸ Nous pensons à cette citation de Nietzsche que White donne dans *Les Finisterres de l'esprit* : « Tous les paysages qui me plaisent d'une façon durable contiennent, sous leur diversité, une simple figure de lignes géométriques ». WHITE Kenneth. *Les Finisterres de l'esprit*, p. 9.

²⁹⁹ FAAS Ekbert, *ibid.*, p. 43.

³⁰⁰ WHITE Kenneth, p. 62.

Everybody knows
the sad sweet tale
of the nightingale
but when crow starts croaking
hard and hoarse
that's something else³⁰¹

Ainsi que le laisse entendre l'adjectif « hard » – qui fait écho au vers « clean hard line of the mountains » de « Mountain Study in Winter » – Crow est associé à la montagne. La description que White en fait le situe aux antipodes – « that's something else » – de cette figure mythique de la grande tradition littéraire occidentale qu'est le rossignol³⁰². « Crow » et « the nightingale » sont de nature bien différente, la musicalité et la grammaire des six premiers vers sont à cet égard significatives. Le rossignol est associé à une musique douce et une grammaire élaborée : le molosse³⁰³ « sad sweet tale » suivi de l'anapeste « of the nightingale » ainsi que l'allitération en [s] et la rime finale [ale], contribuent à créer une musicalité légère qui contraste avec la rugosité des sons associés au corbeau. Le son [k] – « crow », « croaking » –, le son [h] suivi du [a:] et du [ɔ:] ralentit la diction et la rend plus difficile. Le système d'allitérations et d'assonances est lui aussi très contrasté : les sons [s], [t], [i:], [i], [ei] s'opposent aux sons [k], [st], [h]. Les premiers sont mélodieux et donnent lieu à une lecture fluide, les seconds sont rudes et donnent lieu à une lecture hachée. Ce jeu sur les sonorités laisse entendre que le corbeau de White n'est pas raffiné ou poli comme le rossignol. Sur un plan grammatical, la présentation des deux oiseaux est également différente: le rossignol est précédé de « the », le corbeau de l'article zéro. Catherine Chauche, dans son ouvrage *Langue et monde, Grammaire géopoétique du paysage contemporain*, rappelle que « l'article zéro a l'avantage de tenir le mot très près de son radical, dans son immanence la plus concrète » alors que dans le cas de l'article « the » « la matière nominale est vue avec des

³⁰¹ *Open World*, p. 279.

³⁰² Pensons par exemple à Ovide puis à quasiment tous les Romantiques, et en particulier à Keats.

³⁰³ Un « molosse » est une série de trois syllabes accentuées consécutivement.

limites contenantantes »³⁰⁴. L'un est contenu – « the nightingale » –, l'autre est libre – « crow ». Crow préfigure donc une nouvelle ère dans la poésie, les sons durs et la grammaire épurée qui lui sont associés constituent comme la matrice d'une nouvelle langue poétique.

Avant d'aller plus loin, il faut souligner que le corbeau de White n'est pas le premier à avoir croassé en langue anglaise. Le corbeau de Ted Hughes – celui que l'auteur qualifie de « pathological punk »³⁰⁵ – a, en son temps, clamé haut et fort que la vie n'est que bruit et fureur. Pourquoi White déconsidère-t-il le personnage hughésien ? Les deux corbeaux ne partagent-ils pas le même sens de la déconstruction des valeurs occidentales ? Ne s'attaquent-ils pas tous les deux à la langue en cherchant à la débarasser du superflu ? Si l'on peut répondre par l'affirmative aux deux dernières questions, il n'en reste pas moins que l'arrière-plan culturel des deux corbeaux, c'est-à-dire des deux poètes, est bien différent. Hughes, comme il le suggère dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, appartient à la tradition des poètes mythiques³⁰⁶. À ce titre, il puise à des sources totalement étrangères à White. Comme le rappelle Ann Skea dans un article sur Crow, « Hughes was interested in Occult Neoplatonism, in Cabbalah, and in Alchemy and he was knowledgable about all these arts. »³⁰⁷ À l'instar de Blake, le poète britannique voyait dans les figures mythologiques des archétypes capables de traduire, avec une intensité inégalable, le théâtre de la vie et de la mort – « Through myth he had access to all the intensity and drama of life and death ; to universally recognisable patterns of human behaviour ; to the powerful energies of gods and devils »³⁰⁸. Le corbeau est donc une des figures mythiques hughésiennes qui vient donner voix aux conflits qui peuplent l'inconscient de l'être humain. Si Hughes, qui s'est pourtant fixé le but de redynamiser la culture, n'a pas les faveurs de White, c'est parce que son corbeau a cette dimension mythique et ce caractère psychologisant. Rappelons ici que le poète

³⁰⁴ CHAUCHE Catherine, pp. 80-1.

³⁰⁵ *Open World*, p. 613.

³⁰⁶ HUGHES Ted. *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. Londres : Faber, 1992, p.39.

³⁰⁷ SKEA Ann. « Ted Hughes and Crow »: <http://www.endicott-studio.com/wtrm/wrHughes.html>

³⁰⁸ *Ibid.*

britannique n'a fait « que » adapter la figure du « trickster » à un contexte culturel donné et que ce dernier, issu du folklore amérindien, a pour fonction de jouer des tours à son entourage : « At one and the same time creator and destroyer, explique Paul Radin, giver and negator, he who dupes others and is always duped himself. He wills nothing consciously. At all times he is constrained to behave as he does from impulses over which he has no control. [...] He possesses no values, moral or social, is at the mercy of his passions and appetites. »³⁰⁹

Le qualificatif de « pathological punk » s'explique donc par le fait que Hughes a travaillé à un contre-mythe et à une contre-mythologie en mettant l'accent sur le caractère destructeur, quasi nihiliste, de sa créature. Aussi, si les deux projets peuvent se recouper sur le plan de la langue – Hughes parlait d'un « super simple and a super ugly langage »³¹⁰ –, il apparaît assez nettement que le caractère anthropomorphe, psychologisant et destructeur du corbeau hughésien n'avait pas les qualités nécessaires pour répondre aux attentes du corbeau whitien. Ce dernier, quant à lui, a essayé au contraire de s'extérioriser un maximum, il s'est efforcé d'accorder son chant, non pas avec les forces inconscientes et destructrices mais avec les forces telluriques et constructrices :

I once thought of founding
 an Academy of Gulls
 (based on on ancient
 Chinese model)
 with one aim in view:
 say the world anew
 dawn-talk
 grammar of rain, tree, stone
 blood and bone³¹¹

Le « langage de l'aube » – ainsi que le veut la traduction de Marie-Claude White – se structure autour de ce que nous pourrions appeler une « grammaire du paysage » : « grammar

³⁰⁹ Ann Skea citant Paul Radin dans son article « Ted Hughes and Crow ». RADIN Paul. *The Trickster*. New York : Greenwood, 1969, pp.ix-x.

³¹⁰ FAAS Ekbert. *Ted Hughes : the Unaccommodated Universe*. Londres : Black Sparrow Press, 1980, p. 208.

³¹¹ *Open World*, p. 280.

of rain, tree, stone/blood and bone », laquelle prend très nettement le contre-pied de la grammaire des langues. Celle-ci, dont le sens moderne est né à la fin du XI^{ème} siècle, se définit comme l'ensemble des règles qui régissent le fonctionnement de la langue. Rappelons qu'en ce qui concerne la langue anglaise ces règles se sont fixées à partir de la fin du Moyen Âge. Ainsi, en Angleterre, on constate que dès la fin du XIV^{ème} siècle une langue commune est fondée à partir du dialecte de l'est des Midlands ; qu'à la fin du XV^{ème} siècle les imprimeurs londoniens fixent l'orthographe des mots ; qu'aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles le docteur Johnson et Noah Webster rédigent les premiers dictionnaires d'envergure en langue anglaise. Chacune de ces étapes a contribué à normer la langue anglaise et c'est à cette normalisation que certains écrivains du XX^{ème} siècle se sont attaqués : « All nations, dit Ernest Fenollosa, have written their strongest and most vivid literature before they invented a grammar... Nature herself has no grammar. »³¹² Dans cette perspective, la grammaire traditionnelle est à l'écriture ce que la métaphysique est à la pensée, une sorte d'étouffoir.

Le nom d'Ernest Fenollosa n'est pas étranger à White. Rappelons que cet orientaliste américain a légué à Ezra Pound le fruit de ses recherches sur la poésie chinoise et le théâtre Nô. Ce dernier en a assuré la traduction et la diffusion et a contribué à mettre au grand jour des forces et des principes inconnus en Occident. Les langues et esthétiques extrême-orientales, parce qu'elles reposent sur des logiques foncièrement différentes, se sont rapidement imposées comme une solution aux problèmes soulevés par certains hommes de lettres au tournant du XX^{ème} siècle. C'est par exemple le célèbre critique Flint qui en 1908 exprimait son « mécontentement à l'égard de la poésie anglaise » et qui proposait « de la remplacer par une poésie en vers libre proche de l'esprit japonais. »³¹³ Ainsi le renouveau de la poésie passait entre autres par une ouverture sur les langues étrangères. Fallait-il pour autant

³¹² POUND Ezra. *The Chinese written character as a medium for poetry*. Londres : Faber and Faber, 1967, p. 16.

³¹³ WHITE Kenneth. *La Figure du dehors*, p. 193.

s'astreindre à l'apprentissage du japonais et du chinois comme Fenollosa l'avait fait ? Ezra Pound ou Kenneth White sont-ils passés par là ?

I have no claim, except in a passing way, to the Gaelic, but I've done with Gaelic what I've done with several other languages : I've read everything I could find in translation, and I dip into grammars, dictionaries, and annotated original texts now and then. The idea is to awaken things latent in myself rather than actually learn the language. Maybe essential characteristics stay longer in the bones than on the tongue, maybe you can push things farther by not settling in any one tradition.³¹⁴

White ne parle ni le chinois, ni le gaélique, ni le japonais. Les langues qu'il parle et écrit sont l'anglais, le français et l'allemand. Par ailleurs, sa correspondance³¹⁵ montre qu'il n'a aucun problème à lire les langues romanes, ses solides connaissances en latin lui permettant de naviguer aisément dans cette famille de langues. À l'instar d'Ezra Pound, il s'est néanmoins penché sur les langues non indo-européennes et s'est imprégné de leurs logiques – « I dip into grammars ». À l'apprentissage de compétences linguistiques White substitue l'éveil de nouveaux réflexes – « The idea is to awaken things latent in myself » –, et à la maîtrise d'un nombre restreint de langues une connaissance de la logique profonde des grandes familles de langues – « you can push things farther by not settling in any one tradition. » Ce que l'auteur nomme le « langage de l'aube » – « dawn-talk » – est un langage qui, pour commencer, cherche à se déprendre d'une tradition unique et à s'ouvrir sur d'autres traditions, c'est aussi ce à quoi s'est attelé Crow :

crow first of all
is polyglottal

crow talks double dutch
with a mixture of eskimo
ruski, nahautl
sanskrit, chinese, snohomish

³¹⁴ *Open World*, p. 613.

³¹⁵ Nous faisons ici référence au fond Kenneth White de l'IMEC.

as well as several brands of english³¹⁶

Une chose est sûre, « crow » ne pratique pas l'anglais standard. Ce corbeau, que White situe à la croisée des cultures³¹⁷, est donc « polyglotte ». Son polyglottisme est pour le moins original, c'est un mélange d'eskimo, de russe, de nahuatl, de sanskrit, de chinois, de snohomish et de plusieurs variétés d'anglais. Pour résumer, Crow « baragouine » – « crow talks double dutch ». Ce baragouinage laisse entendre que notre corbeau ne parle pas un langage châtié. Il n'est pas un lettré au sens académique du terme, les minuscules aux noms des langues le confirment, le terme familier « russki » aussi. Crow, cet oiseau qui a de multiples plumes à son arc, a donc des notions de plusieurs grandes familles de langues : l'indoeuropéenne – « sanskrit », « english », « russki » –, la sino-tibétaine – « chinese » –, la salish – « snohomish » – l'ouralienne – « nahuatl », l'eskimo-aléoute – « eskimo ». La figure de Crow est une réponse à l'impasse dans laquelle une certaine poésie moderniste s'est engouffrée. Crow s'ouvre à d'autres traditions que celles de Grèce, Rome et Israël, il sort de l'« autoroute de l'Occident » pour emprunter des chemins moins connus. Qu'a-t-il appris sur ces chemins ? En quoi le polyglottisme a-t-il enrichi sa plume ?

Connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la connaître [...] apprendre la systématique de l'inconcevable... défaire notre « réel » sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes [...] découvrir des positions inouïes du sujet dans l'énonciation [...] déplacer sa topologie [...] ouvrir le romanesque intégral, dont seuls quelques textes modernes peuvent donner l'idée (mais aucun roman) permettant d'apercevoir un paysage que notre parole (celle dont nous sommes propriétaires) ne pouvait à aucun prix ni deviner ni découvrir.³¹⁸

Cet extrait, tiré de *L'Empire des signes* de Roland Barthes, constitue l'un des deux exergues utilisés par White dans la version française de *The Wild Swans*. Rappelons de

³¹⁶ *Open World*, p. 280.

³¹⁷ Cf. Notes accompagnant le poème : « Crow is an Amerindian trickster, cousin to the Kujkynnjaku who flaps his wings in Siberia. He's maybe a bit taoistic too. At the end of the eighteenth century, Chora published a collection of haïku entitled *The Witheheaded Crow*. » *Open World*, p. 613.

³¹⁸ WHITE Kenneth. *Les Cygnes sauvages*, trad. Marie-Claude White. Paris : Grasset, 1990, p. 7.

manière liminaire que le titre français de ce récit de voyage est « Les Cygnes sauvages » et qu'il en existe plusieurs niveaux de lecture. White joue bien entendu sur l'homonymie entre « cygnes » et « signes », et il ajoute à l'observation des cygnes sauvages un travail d'ensauvagement du signe ; ce second niveau de lecture auquel nous nous intéresserons. Si l'ensauvagement se définit comme le fait de devenir sauvage en se coupant des autres hommes, l'ensauvagement du signe pourrait se définir comme le fait de libérer le signe, c'est-à-dire l'écriture, de son caractère anthropomorphe. Une fois encore c'est à la grande tradition littéraire occidentale que White s'en prend, son corbeau se faisant l'ambassadeur de la nouvelle écriture à laquelle il travaille. Nous aurons donc compris que Crow, ce polyglotte, répond bien à l'appel de Barthes. En s'immergeant dans de nombreuses familles de langues il nous laisse entendre qu'il a cherché à « défaire [son] « réel » sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes » et « apercevoir un paysage que notre parole... ne pouvait à aucun prix ni deviner ni découvrir. » À quels « découpages » Crow s'est-il livré ? Quels « paysage[s] a-t-il « aperç[u]s » en apprenant les rudiments de ces différentes langues ?

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, Crow s'est ouvert à cinq familles de langues : l'indoeuropéenne, la sino-tibétaine, la salish, l'ouralienne et l'esquimo-aléoute. Un passage par la morphologie nous apprendrait que les quelques sept langues que parle Crow – le sanskrit, l'anglais, le russe, le chinois, le snohomish, le nahuatl et l'esquimo – couvrent les deux grands groupes de typologie morphologique que les linguistes ont défini : celui des langues isolantes et celui des langues flexionnelles qui se divisent en plusieurs groupes. Ainsi, le chinois fait partie des langues isolantes, le sanskrit, le russe et l'anglais des langues flexionnelles, le nahuatl et le snohomish des langues dites agglutinantes – une sous-catégorie des langues flexionnelles – et l'esquimo des langues polysynthétiques qui appartiennent à la même grande famille que les deux précédentes. Ces deux grands groupes de typologie

morphologique et leurs sous-groupes sont autant de « découpages » et de « syntaxes » différents qui ont dû permettre à Crow de repenser sa lecture du réel.

En couvrant une grande partie du spectre de la typologie morphologique Crow aura entre autres appris que les langues isolantes sont tonales – c'est-à-dire que chacune des syllabes est soumise à un ton, une hauteur et une modulation, précis –, qu'elles sont à tendance monosyllabiques, ou encore qu'elles sont non flexionnelles et que, par conséquent, la syntaxe y joue un rôle prépondérant. À l'inverse, il aura pris conscience que dans sa langue natale c'est la morphologie qui est plus importante que la syntaxe, et que par conséquent les mots individuels de l'anglais portent davantage de sens que ceux des langues isolantes. En étudiant les langues agglutinantes et polysynthétiques il aura découvert qu'elles sont gouvernées par un principe d'accumulation et d'assemblage des morphèmes. En somme, sur le plan morphologique, Crow se sera frotté à un nombre important de logiques linguistiques et aux particularités propres à chaque langue. Par ailleurs, sur un plan lexicologique, il aura remarqué que le sanskrit ne sépare pas les notions de signifiant et de signifié et que chaque mot sanskrit garde un pouvoir dynamique. De même en se penchant sur le *snohomish* – *snohomish* signifie « *wet snow* » (« neige humide ») ou « *sleeping water* » (« eau endormie ») – Crow aura pu se rendre compte de l'étroite relation que le lexique de cette langue agglutinante entretient avec son environnement.

Derrière Crow, on l'aura compris, c'est tout un langage poétique qui est en émergence. En s'imprégnant des familles de langues évoquées dans « *Crow's Meditation Text* », White a cherché à renouveler sa lecture du réel, à faire « apercevoir un paysage que notre parole [...] ne pouvait à aucun prix ni deviner ni découvrir. » Le « paysage » que l'écriture whitienne veut faire « apercevoir » n'est autre que le réel lui-même. Ainsi, lorsque l'auteur parle d'une grammaire d'arbre – « *grammar of rain, tree, stone, blood and bone* » – c'est qu'il entend dire l'arbre tel qu'il est et faire en sorte que les mots soient le véhicule de sa présence :

Pinetrees
Slender-trunked pinetrees
Slender-trunked-tufted pinetrees
Slender dark-tufted rain-glistening pinetrees³¹⁹

Ces quatre vers de « The Bird Path » fonctionnent selon une logique similaire à celle des langues agglutinantes. Rappelons qu'à l'instar de ce que fait ici l'auteur, le locuteur d'une langue agglutinante construit son discours en créant des mots composés, c'est-à-dire en « agglutinant » des morphèmes les uns après les autres. Dans « The Bird Path » le locuteur juxtapose un à un les éléments tels qu'ils se présentent à son regard. Aussi, les caractéristiques des pins sont notées à mesure que l'œil les découvre, la description va du plus général au plus spécifique, des troncs fins aux reflets de l'eau de pluie sur les épines. Nous notons donc avec intérêt que la position qu'occupe le sujet dans l'énonciation est placée sous le signe de la retenue. Ce n'est pas tant le sujet qui impose sa lecture du réel mais le réel qui dicte au sujet l'organisation du discours. Le sujet ne fait que suivre les éléments tels qu'ils apparaissent dans la nature, il n'est pas le maître d'œuvre de ce découpage. Ainsi, selon le vœu de Roland Barthes, le sujet de « The Bird Path » occupe bien une position inouïe dans l'énonciation et sa topologie a bien été déplacée. Cette mise à l'écart du sujet contribue à mettre en valeur l'objet, ici la nature. En ayant recours à une autre logique linguistique, à une autre « grammaire », White donne à voir plus nettement l'arbre, le tronc de l'arbre, ses épines et la pluie. Le langage de l'aube auquel il travaille est donc marqué par un sens aigu de l'économie – les éléments grammaticaux se font rares – et un recul du sujet dans l'énonciation. Ces deux particularités du nouveau paysage verbal whitien se retrouveront aussi dans sa pratique du haïku.

³¹⁹ WHITE Kenneth. « The Bird Path », *Open World*, p. 208.

3) Du haïku à l'écriture calligraphique

Le langage de l'aube est sous-tendu par une grammaire qui ne met pas l'homme à distance de la nature mais qui lui permet de la réintégrer. L'écriture poétique qui découle d'un tel langage devient un concentré de réel hautement chargé en énergie, ce à quoi White a travaillé pendant ses années pyrénéennes :

Je vivais à Pau [...] La carte [...] était une lecture à distance du territoire, un relevé des traits essentiels. Mais à l'intérieur de cette lecture générale, je voulais inscrire des lettres (*carta* – « lettre », en espagnol) qui disent les choses d'une façon plus concentrée : la présence élémentaire du paysage, la pensée même du paysage [...] Pour bien préparer le terrain, j'avais entrepris [...] des études de géologie et de géomorphologie... Avec cette géologisation allait une certaine poésie – disons, du moins pour commencer, tao-bouddhiste. Je pense à Wang-Wei [...] Dogen.³²⁰

Notons tout d'abord la mise en tension du couple carte-territoire – « La carte [...] était une lecture à distance du territoire, un relevé des traits essentiels. » White fait ici un clin d'œil au penseur et scientifique Alfred Korzybski et à sa célèbre expression « the map is not the territory ». Dans l'esprit de l'auteur de *Science and Sanity* le fossé entre la représentation et la réalité, entre la carte et le territoire, est infranchissable. La carte, ou toute autre représentation, est un raccourci de la réalité, elle en omet les menus détails. Il en va autrement chez White, car le langage de l'aube auquel il aspire semble avoir la prétention de combler le fossé entre les mots et les choses. Un tel langage, qui est un relevé des « traits essentiels », serait capable de dire « la présence élémentaire du paysage », « la pensée même du paysage ». D'un côté Korzybski dit qu'il est impossible de représenter le réel dans toute sa complexité, de l'autre White invoque une autre approche de l'esthétique – celle d'« une certaine poésie tao-bouddhiste » – qui viendrait exprimer pleinement le réel sans en donner chaque détail mais en se concentrant sur les « traits essentiels ». Un des exemples fréquemment utilisés pour

³²⁰ WHITE Kenneth. *Le Livre des abîmes et des hauteurs*. Pau : Covedi, 1996. NB : cet ouvrage n'est pas paginé.

justifier la théorie de Korzybski est le *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Le journal intime du héros éponyme est si détaillé qu'il faut une année entière à son auteur pour mettre par écrit les événements d'une journée. Au final le journal intime est plus détaillé que la vie même de Tristram, la carte plus que le territoire. Sterne se joue des conventions et des cadres, il tourne en ridicule ce qui apparaît de ce fait comme une aporie. Conscient de l'impasse dans laquelle mènerait une esthétique surchargée qui chercherait à reporter le moindre détail du territoire sur la carte, White s'est tourné vers les lignes épurées de la chaîne pyrénéenne et celles d'une « certaine poésie tao-bouddhiste. »

Commençons par évoquer la place de choix que White réserve aux poètes classiques chinois : Wang-Wei, Tou Fou, Li Po, Han Chan ou Dogen sont omniprésents dans son œuvre³²¹. Aux poètes classiques chinois s'ajoutent aussi les noms des grands poètes japonais tels que Saïgyô, Bashô ou Ryokan³²². Rappelons ensuite que la tradition japonaise découle de la tradition chinoise et que Bashô (le maître du haïkaï dont White s'est inspiré pour écrire *The Wild Swans*) a été un des grands passeurs de la poésie chinoise classique : « Ce dernier [Bashô] se réfère encore une fois aux poètes chinois, des classiques tels que Tou Fou ou Li Tai Po, mais aussi des « vagabonds » comme le chinois Han Chan ou le japonais Saïgyô qu'il prendra pour modèle dans ses pérégrinations. Il évoque d'autre part les philosophes Lao Tseu et Tchouang Tseu »³²³. Tous les auteurs dont se revendiquait Bashô sont présents dans l'œuvre de White, qui en a fait ses compagnons de route extrême-orientaux. Pour autant il ne s'est pas essayé à toutes les formes poétiques des traditions chinoises et japonaises : il n'a pas pratiqué le tanka de Wang-Wei, le haïkaï de Bashô ou le waka de Ryokan mais s'est cantonné au haïku. On signalera que le haïku provient du haïkaï et que le haïkaï fut dérivé de la plus

³²¹ Wang-Wei (701-761), Li Po (701-762), Tou Fou (712-770), Han Chan (VIII après J-C) et Dogen (1200-1253) sont tous des poètes et penseurs chinois de l'époque classique.

³²² Saïgyô (1118-1190), Bashô (1644-1694) et Ryokan (1758-1831).

³²³ SIEFFERT René. *Le Haïkaï selon Bahsô*. Paris : Presses Orientales de France, 1983, p. XXXIII.

ancienne tradition du tanka. Ainsi, lorsque White écrit des haïku, c'est avec toute la tradition sino-japonaise à l'esprit qu'il le fait.

Le haïku traditionnel se définit comme un petit poème extrêmement bref visant à dire l'évanescence des choses suivant un certain nombre de règles : il doit contenir dix-sept mores (l'équivalent de nos syllabes), se déployer sur trois vers, évoquer une saison et comporter une césure. « Si je parle tant de haïku, dit White dans *Le Poète cosmographe*, c'est pour indiquer un changement de perspective »³²⁴. Ce « changement de perspective », très visible dans l'œuvre whitienne, se matérialise par un nombre important de poèmes courts dans l'esprit du haïku. Ainsi, trente-cinq des trois cent cinquante poèmes de l'anthologie *Open World* sont, à l'instar du haïku, des tercets. White, comme la grande majorité des poètes occidentaux pratiquant le haïku, n'est pas un *haijin*³²⁵ orthodoxe et il ne respecte pas scrupuleusement les trois règles canoniques. En revanche, s'il travaille cette forme poétique brève, c'est parce qu'elle lui permet de pousser plus avant sa réflexion sur le principe d'économie :

Thinking of my old room :
the cup with the broken handle
that became a bowl.³²⁶

Ce tercet est bien écrit dans l'esprit du haïku mais il ne répond pas strictement à ses règles traditionnelles. Il est en cela représentatif du haïku whitien. Certes il se compose de trois vers, comporte une césure, mais il ne fait pas référence à une saison ni ne contient le nombre de syllabes escomptées – dix-neuf ici. Au sujet de la césure, il est important de rappeler que pour la marquer l'auteur utilise soit deux points à la fin du premier vers – comme c'est le cas dans cet extrait de « Haïku of the Sud-Express » – soit un tiret à la fin du deuxième vers. Il arrive aussi à White, comme à beaucoup de *haijin*, de ne pas signaler la

³²⁴ WHITE Kenneth, p. 202.

³²⁵ Haijin : personne qui écrit des haïku.

³²⁶ *Open World*, p. 211.

césure par une marque de ponctuation. Il incombe alors au lecteur de faire une pause là où il y a une rupture du sens. Pierre Jamet, à qui nous devons une subtile remarque sur la ponctuation chez White, signale que « le tiret, plus abrupt, [et] que l'esprit du lecteur enjambe moins facilement, fait la rupture plus nette, le contraste plus fort. »³²⁷ La césure qui engendre rupture et contraste a pour fonction de séparer les différentes images. Ainsi à partir d'un souvenir – « Thinking of my old room » – White place l'accent sur un objet du quotidien pour en saisir l'évanescence – « the cup with the broken handle/that became a bowl. » Tout commentaire détaillé sur la tasse qui devient bol serait superflu, ce qui compte ici c'est l'effet de surprise généré par l'image et rendu possible par la forme concise. Par ailleurs, la concision extrême du haïku a un impact direct sur l'univers verbal du poème. On aura remarqué que White remplace une éventuelle relation prédicative du type « I think » par le participe présent « Thinking » et qu'il met ainsi le pronom sujet et le sujet hors de portée de vue. Ceci participe pleinement au principe d'économie :

J'ai souvent, en anglais, utilisé le participe présent d'une manière très précise : je m'en servais pour laisser tomber le pronom, car je n'aimais pas cette idée d'une espèce de pronom impérial qui se promène dans le paysage et qui fait des choses ; je voulais donner l'impression d'une participation non impersonnelle mais surpersonnelle.³²⁸

Le haïku tel qu'il est pratiqué par White est donc un bon moyen de repenser la place du sujet qui se cache derrière le pronom personnel « I ». En écartant ce « pronom impérial qui se promène dans le paysage » et en ayant recours à un participe présent – « Watching » –, White déplace, selon le vœu de Barthes, la « topologie » du sujet et cherche une « position inouïe »³²⁹ qui viendrait dire sa pleine présence au monde. Ici, la « position inouïe » se trouve dans ce qu'il nomme une « participation surpersonnelle ». Celle-ci fera bien volontiers penser

³²⁷ *Le Local et le global*, p. 472.

³²⁸ *Le Poète cosmographe*, p. 137.

³²⁹ Nous renvoyons ici aux citations mises en exergue de la version française de *The Wild Swans* (i.e. *Les Cygnes sauvages*) où White cite le Roland Barthes de *L'Empire des signes. Les Cygnes sauvages*, p. 7.

au *Dasein* heideggérien, celui qui « s'éclate, pour ainsi dire, là où sont du même coup les choses. »³³⁰ Participer « supersonnellement » au monde c'est ne plus être un sujet isolé qui se tient devant le monde, mais c'est, pour un sujet, être projeté au monde, faire corps avec le tout. On pensera aussi à ce sujet lyrique tel que la critique contemporaine a cherché à le définir, cette « quatrième personne du singulier »³³¹ défini comme « un sujet nomade »³³² :

En définitive, il se réduit à une simple inflexion de voix. Ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, il occupe la place laissée vide, la place que chacun aspire à occuper, c'est-à-dire la place même de la voix, telle qu'elle constitue un lien invisible avec l'autre, une issue de soi, telle qu'elle signe et signale le plus propre, mais demeure cependant insaisissable, évanescence dès lors qu'elle n'est pas inscrite. Le sujet lyrique, c'est la voix de l'autre qui me parle, c'est la voix des autres qui parlent en moi, et c'est la voix même que j'adresse aux autres...³³³

La posture du sujet whitien colle parfaitement à la description du sujet lyrique que propose Jean-Michel Maupoix. Le haïku apparaît bien comme la trace laissée par un sujet lyrique qui se veut « simple inflexion de voix » ; l'« insaisissab[ilité] » et l'« évanescen[ce] » sont, par excellence, la marque du haïku et ce dernier, tel que le pratique White, se pose comme une « issue de soi ». Il est, au sens étymologique, extatique. À ce titre la syllabe accentuée du trochée sur lequel s'ouvre le haïku – « Thinking » (/ X) – se fait l'écho de l'explosion du sujet au monde. En abandonnant la forme complète « I think » White troque un iambe contre un trochée et antépose ainsi l'accent tonique qui vient renforcer l'idée d'explosion et de projection. Le haïku, de par sa forme concise, est donc une forme adaptée à l'expression de la pleine présence de l'homme au monde, il vient dire, à travers des images fortes, ce qu'un texte plus long ne saurait qu'explicitement et donc manquer. Nous noterons une fois encore avec grand intérêt que le poète s'accomplit pleinement dans l'acte d'écriture, que

³³⁰ BEAUFRET Jean. *Entretiens avec Frédéric de Towarnicki*, p. 17.

³³¹ « La quatrième personne du singulier » est le titre donné par Jean-Michel Maupoix à son article paru dans *Figures du sujet lyrique. Figures du sujet lyrique*, dir. par Dominique Rabaté. Paris : PUF, 1996, pp. 147-160.

³³² *Ibid.*, p. 156.

³³³ *Ibid.*, p. 160.

l'écriture elle-même lui donne accès à cette pleine présence au monde. « Tandis que chaque individu est enclos dans une enveloppe sensible unie et périssable, ajoute Maulpoix, le sujet lyrique se diffracte en parole, lignes, taches, traits, sujets, verbes, compléments, rimes, rythmes, métaphores. Il ne peut faire longtemps la différence entre le dedans et le dehors³³⁴. » L'écriture porte au monde, c'est elle qui, en dernière instance, fait tomber le voile qui coupe l'homme du monde. Avec une telle approche de l'écriture à l'esprit, il est aisé de comprendre pourquoi la poésie a cherché à se défaire des artifices, pourquoi les poètes se sont efforcés de déshabiller la langue poétique pour la revitaliser.

White fait souvent l'éloge de l'image, d'une poésie « au-delà de la métrique [...], la poésie de l'image ». Il parle avec Bachelard d'une image « en avant même de la perception » et « en avant de la pensée ». C'est même à partir d'elle, dit-il, « que nous pouvons commencer à parler [...] de dynamique poétique et de poésie en acte ». Il prolonge, en cela, le travail accompli par Ezra Pound et les imagistes, à la recherche d'une poésie de l'image qui ne reproduise le réel ni ne soit trop littéraire mais se saisisse instantanément d'un processus à la fois intellectuel et émotionnel. C'est dans la poésie du haïku que culmine ce que nous avons appelé *phanopoïesis*, chez White, qui approfondit ce domaine délaissé par Pound au profit de ses ambitions de poème épique. Elle explorerait un espace poétique peu connu de l'Occident, ne comportant « aucun symbolisme, aucune métaphorisation élaborée, mais des choses vues, des images permettant de franchir les limites de l'espace et du temps, et de connaître une 'sensation de croissance subite' ». ³³⁵

Pierre Jamet fait ici une belle synthèse du lien que la poétique whitienne entretient avec la notion d'image. Il attire notre attention sur le fait que la « poésie de l'image » – ou « *phanopoïesis* » – n'est ni réaliste ni ornementale mais qu'elle se veut la trace écrite d'un éclat de vie – « une poésie de l'image qui ne reproduise le réel ni ne soit trop littéraire mais se saisisse instantanément d'un processus à la fois intellectuel et émotionnel. » A contrario de Stendhal et d'une certaine esthétique réaliste, White ne se promène pas avec un miroir à la

³³⁴ *Ibid.*, p. 153.

³³⁵ JAMET Pierre, *op.cit.*, p. 477.

main afin d'enregistrer tous les détails qui se présentent à lui³³⁶. À rebours aussi d'une esthétique qui irait se perdre dans l'ornement, White ne travaille pas, tel un orfèvre, à la forme parfaite. La poésie de l'image essaye autre chose, elle cherche à saisir ce qui se passe aux affleurements de la perception et de la pensée – « en avant même de la perception » et « en avant de la pensée ». Pierre Jamet remarque très justement que c'est « dans la poésie du haïku que culmine ce que nous avons appelé *phanopoïesis* » et souligne le lien que la poétique whitienne entretient avec celle d'Ezra Pound.

Ah, Pyrenees,
Pyrenees, ah
ah, Pyrenees.³³⁷

Cet extrait de « Eleven Views of the Pyrenees » est un exemple probant de la poésie de l'image telle que White l'envisage. En ayant recours à une syntaxe minimale, celle-ci se compose d'une interjection et d'un nom propre, l'auteur écrit un tercet qui se pose comme la saisie instantanée d'un « processus à la fois intellectuel et émotionnel. » L'interjection « ah » est à ce titre hautement significative : « Il ne s'agit pas seulement d'un bâillement [...] Dans la tradition japonaise, au sommet de l'esthétique se situe la sensation ah. »³³⁸ Cette « sensation « ah » », synonyme de « sensation de croissance subite », est l'expression de la jouissance que le sujet éprouve lorsqu'il est pleinement au monde. Sur le plan de la composition cela se traduit par une série de répétitions, chacun des deux termes revenant trois fois. Tout en ressemblant bien, à un niveau formel, à un haïku, le tercet de « Eleven Views of the Pyrenees » n'est pas sans rappeler dans son mode de fonctionnement les formules condensées que l'on nomme « mantras ». Dans les traditions hindouiste et bouddhiste le mantra est une

³³⁶ Pensons à cette épigraphe du *Rouge et le Noir* où Stendhal citant l'historien Saint-Réal dit du roman que « c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin ». *Le Rouge et le Noir*. Paris : Le Livre de poche, 1983, p. 90

³³⁷ *Open World*, p. 293.

³³⁸ *Hokusai ou l'horizon sensible*. Paris : Terrain Vague, 1990, p. 139.

formule courte qui repose sur deux principes : la répétition d'une série de sons et un certain rythme : « Ah, Pyrenees,/Pyrenees, ah/ah, Pyrenees. » Les quatre virgules imposent un certain rythme que les croisements chiasmiques viennent renforcer. Répétition et rythme sont donc bien au cœur du tercet. « A mantra, dit le poète américain Gary Snyder, is a special use of language which requires repetition. There is a whole territory in which language gets its power by repetition. »³³⁹ Le principe de répétition, explique Snyder, a pour vocation de rendre toute sa puissance au langage. Par ailleurs, il laisse entendre que, dans le cadre du mantra, le langage n'est plus utilisé comme un simple outil de communication mais qu'il devient pure puissance. Nous comprendrons donc que si White a recours à ces formes concentrées que sont le haïku et le mantra, c'est pour redonner toute sa vigueur au langage. En écho à la question de Charles Olson – « Can one restate man in any way to repossess him of his dynamic ? »³⁴⁰ – White apporte des éléments de réponse. Pour dire l'homme à neuf – « [to] restate man » – et lui conférer une dynamique accrue, l'auteur propose une poésie placée sous le signe de l'énergie, un langage qui se veut davantage cosmique et vivifiant que signifiant et analytique.

Le haïku ou encore le mantra ont permis à White d'épurer son écriture, de densifier son langage, d'effectuer des « clean gestures in clarified space »³⁴¹. Ainsi, les années pyrénéennes semblent être marquées, dans leur ensemble, par une réflexion sur la question du tracé. La section « Pyrenean Meditations » d'*Atlantica* d'où le vers « clean gestures in clarified space » est tiré, confirme cette hypothèse : « I have traced out the black on the white » dit-il dans « Valley of Birches » avant d'invoquer l'art de la calligraphie dans « Mountain Study » : « in my study/with the books of calligraphy », « the finest piece of calligraphy », « only a calligraphy ». Après avoir travaillé à des formes poétiques courtes, White s'est donc intéressé à l'art du tracé. La « calligraphie » se pose-t-elle comme un

³³⁹ FAAS Eckbert, *ibid.*, p. 128.

³⁴⁰ OLSON Charles. *Collected Prose*, p. 160.

³⁴¹ WHITE Kenneth. *Atlantica*, p. 60.

dépassement du haïku ? En quoi sert-elle le projet poétique whitien dans le contexte qui fut celui des années pyrénéennes ?

De *kallos*, « beau », et de *graphein*, « écrire », la « calligraphie » est l'art de bien former les caractères d'écriture. Notons qu'il existe plusieurs traditions de calligraphie – la latine, d'où découle l'alphabet que nous utilisons présentement, l'arabe et l'extrême-orientale – et que c'est à cette dernière que White s'est le plus intéressé.

Ce qui relie au premier abord la poésie et la peinture, c'est justement la calligraphie [...] l'art calligraphique, visant à restituer le rythme primordial et les gestes vitaux impliqués par les traits des caractères, a libéré l'artiste chinois du souci de décrire fidèlement l'aspect extérieur du monde physique et a suscité, très tôt, une peinture « spirituelle » qui, plutôt que de poursuivre la ressemblance et de calculer les proportions géométriques, cherche à imiter « l'acte du Créateur » en fixant les lignes, les formes et les mouvements essentiels de la nature.³⁴²

La calligraphie, selon François Cheng, se situe à mi-chemin entre la poésie et la peinture, elle en constitue le trait d'union. Par ailleurs, l'écrivain franco-chinois explique que contrairement à un art qui se voudrait mimétique – « plutôt que de poursuivre la ressemblance et de calculer les proportions géométriques » – la calligraphie va chercher « à imiter 'l'acte du Créateur' »³⁴³. L'artiste calligraphe va donc chercher à imiter non pas ce qu'il voit – ce qui correspondrait au miroir stendhalien – mais à « fix[er] les lignes, les formes et les mouvements essentiels de la nature. » On aura aussi noté le lien entre les « mouvements essentiels de la nature » dont parle François Cheng et les « relevés essentiels » de White. Ainsi, lorsque l'auteur suit les traces laissées par un glacier il y a plusieurs millions d'années, lorsqu'il cherche à fixer les « mouvements in the snowy silence », il rejoint l'esthétique des calligraphes, il cherche à « restituer le rythme primordial et les gestes vitaux » – ces « clean gestures in clarified space » :

³⁴² CHENG François. *L'Écriture poétique chinoise*. Paris : Éditions du Seuil, 1996, p. 21.

³⁴³ Précisons au passage qu'en faisant la distinction entre un art mimétique et un art non mimétique, François Cheng fait écho aux *natura naturata* et au *natura naturans* des romantiques allemands qui influencèrent la pensée et l'esthétique de Coleridge. White, une fois encore, évolue bien dans le sillage des romantiques.

Movements in the snowy silence
what that line is
and this
no concern now with sense
only a calligraphy
a nameless and meaningless writing
to say without saying
the flurried fullness of
the inner murmuring of
the snowy silence.³⁴⁴

Dans cet extrait de « Mountain Study » les « movements in the snowy silence » se confondent avec l'acte d'écriture, la page blanche avec le silence neigeux. Le langage apte à exprimer ce silence n'est pas tourné vers la signification – « a nameless and meaningless writing » – et le sens devient secondaire – « no concern now with sense ». L'objectif ici est d'essayer de dire sans dire – « to say without saying » – le « snowy silence » ; il s'agit d'exprimer le caractère indicible du silence. Contrairement à l'artiste qui va chercher à représenter fidèlement un objet en s'appuyant sur des « proportions géométriques », le calligraphe et le « poète-calligraphe » travaillent à autre chose. « Of course, the artist uses craft, dit Ekbert Faas, but only in order to turn himself into a perfect medium for the self-expression of the life-force which breathes in him as in nature. »³⁴⁵ Le calligraphe et le « poète-calligraphe » cherchent à traduire ce qu'Ekbert Faas nomme « life-force ». Cette « life-force » correspond à un concept essentiel de la culture chinoise que l'on nomme *qi*. Le *qi*, que l'on pourrait rapprocher de la notion grecque de *pneuma*, est l'énergie vitale qui se manifeste partout dans la nature, il englobe tout l'univers et relie les êtres entre eux – « breathes in him as in nature ». Ainsi, lorsque White parle de « movements in the snowy silence », tout laisse à penser qu'à son tour il cherche à se faire le médium de l'énergie vitale qui se manifeste dans le silence neigeux, qu'il s'efforce de « trans-écrire » l'indicible : « Pour les poètes seul ce langage mû par le vide, est capable d'engendrer la parole où circule le

³⁴⁴ *Atlantica*, p. 54.

³⁴⁵ FAAS Ekbert, *op.cit.*, p. 9.

souffle, et par là, de trans-écrire l'indicible »³⁴⁶. White ne s'essayerait-il pas dans ce passage de « Mountain Study » à un « langage mû par le vide » ? Le troisième vers – « and this » – semble confirmer notre hypothèse. « And » et « this » sont des termes qui tombent dans la catégorie des « mots vides » – « stop words » en anglais – parce qu'ils sont non significatifs. Les mots vides s'opposent aux mots pleins qui, eux, sont porteurs de sens. Le vers « and this » annonce de deux manières que la question du sens va être relayée au second plan : premièrement le déictique « this » montre un vide – « déictique » vient du grec translittéré *deiknynai* qui signifie « montrer » – puisqu'il est directement suivi par un enjambement ; deuxièmement « and this » ouvre sur quatre vers qui expriment pleinement la volonté de ne pas signifier – « no concern now with sense/only a calligraphy/a nameless and meaningless writing/to say without saying ». Néanmoins, à la lecture des trois derniers vers – « the flurried fullness of/the inner murmuring of/the snowy silence » – force est de constater que les cinq vers précédents ont une valeur purement propédeutique. Ces trois vers, sur un plan phonique, sont un condensé des thématiques développées dans les sept vers précédents. Les sons [ð], [f], [s], [n], [m], bien que déjà présents avant, sont au corps à corps, ils forment une ligne sonore qui laisse entendre le bruissement du silence et celui de la langue davantage qu'ils ne véhiculent une signification. Les allitérations, les répétitions et les deux enjambements identiques – « of/the » –, sont autant de « blocs sonores » qui accélèrent nettement la diction et disent sans dire – « say without saying » – l'indicible. Les trois derniers vers sont donc un bon exemple de « trans-écriture » de l'indicible. L'auteur y propose un langage qui semble « mû par le vide » et qui cherche à « engendrer la parole où circule le 'souffle' ».

En retrouvant les rythmes biologiques et cosmiques, on devrait pouvoir s'initier au langage des choses, élaborer un style où, en dehors de toute rhétorique et de toute mythologie, et de tout commentaire sur leur absence, aux images fortes

³⁴⁶ CHENG François, *op.cit.*, p. 55.

succéderait une intensité silencieuse. C'est ainsi que j'en suis arrivé au style littoral.³⁴⁷

Du haïku à l'écriture calligraphique, des « images fortes » à une « intensité silencieuse », l'expérience pyrénéenne aura donc contribué à densifier le langage poétique whitien. Les lignes épurées de la chaîne de montagnes auront permis à l'auteur de ne reporter sur la carte que les « traits essentiels » du territoire et de trouver le langage adéquat à la pleine présence de l'homme au monde. En cheminant par les montagnes White avoue, d'autre part, être arrivé à un « style littoral » : faut-il comprendre que la montagne et la mer sont intimement liées dans l'esprit de White ? La montagne ouvre-t-elle sur la mer ? Les Pyrénées sur l'Atlantique ? L'auteur donne la réponse dans *Le Poète cosmographe* : « Une fois qu'on est arrivé à une cristallisation, il faut se laisser rejeter en pleine mer. »³⁴⁸

³⁴⁷ WHITE Kenneth. *États provisoires du poème III*, p. 72.

³⁴⁸ *Le Poète cosmographe*, p. 204.

C) Vers une poésie atlantique

De la lande à l’océan en passant par la montagne, la poésie et le langage whitien s’enrichissent et se définissent au contact des paysages. Après l’étape de l’épuration pyrénéenne, la poésie de White se « déplace » progressivement vers l’Atlantique³⁴⁹. C’est à ce déplacement que nous consacrerons les pages suivantes.

1) Présence de l’eau

L’eau est présente dans l’œuvre de White comme elle l’est chez beaucoup d’autres grands écrivains du XX^{ème} siècle – en abondance. Pensons par exemple aux premiers vers des *Cantos* d’Ezra Pound – « And then went down to the ship/Set keel to breakers, forth on the godly sea, and/We set up mast and sail on that swart ship ». Cette épopée moderne est d’emblée placée sous le signe de l’embarcation, partant de l’eau. Pensons aussi à ce fameux passage de *Women in Love* où Gerald, un des personnages principaux du roman de D.H. Lawrence, nage « in the new element, unquestioned and unconditioned »³⁵⁰. Dans l’esprit de cette lignée d’écrivains à laquelle White appartient, l’eau est une réponse à la culture grippée du monde occidental.

Ainsi l’œuvre whitienne regorge de références à l’eau et à l’environnement marin : *Les Rives du silence*, *Atlantica*, *House of Tides*, *On the Atlantic Edge*, *Scenes of a Floating World*, *Isolario*, *Les Îles de la Grande Solitude* ou encore *Le Plateau de l’Albatros*³⁵¹ sont autant de titres de recueils, de récits et d’essais qui en attestent. Il serait illusoire de vouloir dresser la liste des sections, des chapitres et autres poèmes qui évoquent ce milieu tant celle-ci serait longue. « The Atlantic Movement » – *Atlantica* –, « Leaves of an Atlantic Atlas », « On the

³⁴⁹ Rappelons que White déménage de Pau pour les Côtes d’Armor en 1983.

³⁵⁰ LAWRENCE David Herbert. *Women in Love*, p. 47.

³⁵¹ Le plateau de l’Albatros est situé dans l’Océan Pacifique, au large de l’Amérique Centrale. Kenneth White en parle dans sa préface au *Plateau de l’Albatros*, p. 16.

Tideline » – *Limites et marges* – et « Le Testament du littoral » – *Les Rives du silence* – en donnent néanmoins une idée. Dans ces textes il est non seulement question de la mer et de l’océan mais aussi des cours d’eau, de la pluie, des zones côtières et des îles ; la thématique de l’eau y étant déclinée de plusieurs manières. Signalons toutefois que la haute mer est totalement absente de l’œuvre whitienne et que l’auteur n’associe pas l’eau aux puissantes tempêtes marines d’un Hugo ou d’un Turner. De quoi est-elle le signe ? Quelle est la portée symbolique de l’élément aquatique ?

L’eau, chez White, n’est pas synonyme de sublime ou de puissance, elle est perçue comme un élément souple qui n’oppose pas de résistance aux corps étrangers avec lesquels elle entre en contact : « Quant à l’eau, dit-il dans *Le Plateau de l’Albatros*, c’est le milieu impressionnable par excellence, qui laisse accéder en elle toutes les impulsions du dehors. »³⁵² En traitant cette thématique de l’eau White se fixe l’objectif de faire émerger de nouveaux paysages mentaux et verbaux, de pousser plus avant le projet élaboré dans le cadre des poétiques de la lande et de la montagne. Là où ces dernières étaient associées à un processus de désencombrement et de « cristallisation », l’eau sera synonyme d’un « rejet en pleine mer », d’une ouverture sur l’ensemble des « impulsions du dehors », de ce que White nommera la « poétique atlantique » et qui apparaît comme un des grands aboutissements de son écriture³⁵³.

2) Du lit de la rivière à la langue de la rivière

Si en matière d’eau c’est le milieu océanique qui occupe le plus de place dans l’œuvre whitienne, il ne faut pas négliger l’intérêt porté aux cours d’eau : « Reconnecting with the River », « Long Running River » ou « Memories of Silver River » en sont autant d’exemples.

³⁵² *Le Plateau de l’Albatros*, p. 355.

³⁵³ White parle de « poétique atlantique » dès le milieu des années 1980. Ainsi, « Scotia Deserta », poème qui appartient à *Atlantica*, se termine sur les vers suivants : « Pelagian discourse/atlantic poetics/from first to last ».

Lien entre la terre et la mer, lien aussi entre la poésie de la montagne et la poésie atlantique, les cours d'eau qui ont les faveurs de White sont en tous points opposés aux grands fleuves et aux majestueuses descriptions auxquels ils ont donné lieu par le passé :

(According to erudite authorities the name of the Loire can be traced right back to Egypt. Ausonius sang of the Moselle in rolling Latin lines. In grandiloquent paragraphs, Victor Hugo praised the Rhine. Compared to those impressive waterways, my little Silver River is poor and insignificant – but so lovable. I'm not going to drown it in floods of rhetoric, or load it with a treatise on potamology. Let's just try and quietly follow its meanderings, get in touch with some of its intimate movements, see its flickering lights. The poetics suitable for the Silver River is river-writing, water-verse, with maybe, now and then, a little hydrological haiku).³⁵⁴

Ceci est un extrait du préambule à « Memories of Silver River » – le dernier poème de la section « Leaves of an Atlantic Atlas » de *Limites et marges* – où White présente « [his] Silver River ». Précisons que l'Argens, de sa vraie orthographe, mesure cent-seize kilomètres, qu'elle a son cours dans le département du Var et qu'elle se jette dans la Méditerranée. Notons aussi qu'étymologiquement le nom Argens fait référence à la couleur « blanche comme l'argent » de la rivière. Ainsi l'Argens, à l'instar des landes écossaises et des cols pyrénéens, n'a rien de spectaculaire – « my little Silver River is poor and insignificant » – et le jeu de mots sur les homonymes « Argens » et « argent », rendu explicite par la traduction de Marie-Claude White³⁵⁵, indique très clairement qu'une telle rivière n'étancherait pas un chercheur d'or. White n'y cherche pas plus l'or que la grandiloquence. Ce qu'il cherche se lit dans les méandres de la rivière, dans ses « intimate movements » et autres « flickering lights ».

Aux « grandiloquent paragraphs » d'un Hugo faisant les louanges du Rhin, White oppose une écriture moins rectiligne, moins géométrique. Là où Hugo a magnifié le Rhin pour

³⁵⁴ WHITE Kenneth. *Limites et marges*, éd. bilingue, trad. Marie-Claude White. Paris : Mercure de France, 2000, p. 136.

³⁵⁵ Marie-Claude White traduit « Memories of Silver River » par « Souvenirs de la rivière d'argent ».

donner de la hauteur à sa poésie, White travaille à une écriture proche du sol, à une « poésie presque imperceptible, au premier abord toute comparable à la prose »³⁵⁶. Les « méandres », les « mouvements intimes » et autres « reflets lumineux » de l'Argens sont autant de lignes découpées auxquelles le poème est indexé. Le poème whitien est lui-même fait de « méandres », de « mouvements intimes » et de « reflets lumineux », il ne suit pas une ligne droite mais se construit sur un principe de variation et d'alternance – ce que White entend par « river-writing » et « water-verse ». À l'image de l'eau qui coule dans le lit de la rivière, le poème whitien « laisse accéder en [lui] toutes les impulsions du dehors. »

Chez White la prose côtoie souvent la poésie, et le préambule à « Memories of Silver River » en est l'exemple. Aussi à l'instar de Roger Caillois, White ne « prive » pas ses vers de la prose : « Je n'ai pas privé volontairement mes vers de la simplicité, de la transparence et de la précision de la prose, dans la pensée qu'ils auraient plus de prix. J'ai souhaité d'enfermer dans une forme inaltérable un contenu inépuisable. »³⁵⁷ Loin de la pression qu'exerce la tradition sur l'écriture et sur les épaules du poète, White, dans le sillage de Caillois, semble vouloir mettre en relation des corps étrangers capables de générer « un contenu inépuisable. » Le préambule à « Memories of Silver River » se présente comme un bloc dense, il entre en contraste avec le reste du poème qui est fait de neuf sections en vers libre. D'un côté la prose véhicule quantité d'informations sur la question esthétique, de l'autre le poème se déroule lentement en s'arrêtant sur les affluents de l'Argens, le nom des poissons qui autrefois « foisonnaient dans ses eaux », les précipitations saisonnières qui la font entrer en crue. Ce principe de variation, qui fait passer le texte de la prose à la poésie, de formes longues à des formes plus courtes – « with maybe, now and then, a little hydrological haiku » – est le signe d'une dynamique fondée sur la souplesse. Un texte souple, s'ouvrant sur « toutes les

³⁵⁶ CAILLOIS Roger. *Art poétique*. Paris : Gallimard, 1958, p. 111

³⁵⁷ *Op. cit.*, p. 108.

impulsions du dehors », est un texte qui cherche à s'enrichir, à se faire le lieu du mélange et de l'échange.

Le principe de variation et d'alternance se retrouve aussi à d'autres niveaux de « Memories of Silver River » :

The Argens never forgets its tributaries :

the Caramy
the Nartuby
the Roberote
the Issole

all together
taking their time
they mingle with the sea at St Raphaël.³⁵⁸

Ces huit vers correspondent à la seconde section du poème, le principe de variation et d'alternance y joue à plein. Visuellement, on note une nette différence dans la longueur des vers. Le premier et le dernier sont longs, les vers situés entre sont courts ; le passage offre a priori une structure parallèle. Toutefois, ce parallélisme n'est pas parfait, les trois strophes étant de longueur inégale : la première est constituée d'un seul vers, la seconde de quatre et la dernière de trois. Ce passage oscille donc entre l'ordre et le désordre, une alternance formelle qui se retrouve aussi dans le schéma accentuel : sept des huit vers suivent un schéma iambique, le septième montre une attaque trochaïque – « taking their time » (/ X X /). L'alternance de vers longs et courts contribue à mettre en lumière les noms propres des affluents – ces « tributaries » que l'Argens n'oublie jamais. On précisera que sur les dix-huit affluents les plus importants que compte l'Argens, White n'en donne que quatre : « The Caramy » est le sixième, le « the Nartuby » le treizième, « the Riberotte » le quatrième, et « the Issole » le septième. Le choix des affluents semble avoir été fait en fonction du degré

³⁵⁸ *Limites et marges*, p. 138.

musical de chaque nom propre. White a opté pour des noms consonantiques et les a regroupés avec un souci de musicalité. Celle-ci est créée par les assonances et les rimes – les [a] et les [i] de « Caramy » et « Nartuby », les [o] de « Riberote » et « Issole » – et par une allitération en [r] – « Caramy », « Nartuby », « Riberote ». À cette allitération viennent s'ajouter les consonnes [k], [n], [b] et [t] qui toutes contribuent à durcir la diction. Placé en fin de strophe le son [s] de « Issole » laisse entrevoir une issue à ce « champ consonantique ». La preuve en est que les trois derniers vers à l'origine de la strophe finale sont fait d'un subtile mélange de consonnes et de voyelles ; les consonnes se mélangent (« mingle ») harmonieusement avec les voyelles. Aussi, les sonorités suivent la dynamique de la rivière, elles se mélangent comme l'eau des affluents avec l'Argens, comme l'eau de l'Argens avec la mer. Le lit de la rivière ne serait-il pas le lieu d'une érotique de la langue ? Ne pourrions-nous pas en conclure avec Maulpoix qu'ici le « sujet lyrique est celui dont le sexe a trouvé refuge dans la voix » et que « la poésie [whitienne] est une affaire de bouche »³⁵⁹ ? Comme nous avons eu l'occasion de le souligner précédemment les traces d'une langue « érotique » sont omniprésentes chez White. Cette langue, à n'en pas douter, est seule capable de dire le réel sans le trahir, sa souplesse lui conférant ce pouvoir unique qui lui permet de « trans-écrire » une rivière, une mer, un océan.

3) De l'écriture atlantique à la poétique atlantique

En retraçant le cheminement de l'écriture whitienne et en faisant ressortir ses lignes de forces, il apparaît que cette écriture cherche à se tenir au plus près du réel, à se confondre avec lui. Conscient qu'en dernière instance c'est un langage poétique puissant qui permettra au sujet d'être pleinement au monde, White travaille depuis ses premiers écrits à combler le fossé entre le mot et la chose et à fluidifier le rapport entre le signifiant et le signifié. Ainsi dans *Terre de diamant*, recueil publié en 1977, le narrateur de « A High Blue Day in Scalpay »

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 159.

admet que l'art est en-deçà du réel, qu'il ne peut exprimer pleinement le paysage observé : « This is the summit of contemplation, and no art can touch it ». Si aucun art ne peut atteindre le paysage physique contemplé, il reste que celui de White a toujours essayé de s'en approcher – « la carte était une lecture à distance du territoire ». Dans le recueil suivant, *Atlantica* (1986), le travail s'intensifie pour devenir une des préoccupations majeures de la poétique whitienne : « The wording would have to come from mental territories still unknown to me », « Waiting for the words to come out of the silence », « oh, the words for it, the words for a dawning ! »³⁶⁰ Dans *Les Rives du silence* (1997) White s'interroge avec Whitman sur la capacité du langage à rendre « a wave's undulation » et « the breathing of the ocean »³⁶¹. La thématique de l'eau, dont la rivière puis, ici, l'océan, se font les porte-parole, se présente chez l'auteur comme un moyen efficace d'atteindre ce but. La fluidité, la souplesse, cette capacité à s'adapter à son environnement, font de l'eau un symbole fort du travail que White s'efforce de mener à bien depuis longtemps maintenant. Tout laisse à croire que c'est en élaborant une écriture et une poétique atlantiques que l'auteur est progressivement parvenu à ses fins.

What I'd like to do now is try to say what I mean by « atlanticity » and « atlantic poetics », things I've been working at now for a long time, a seminal moment in the general movement of geopoetics, salient points on the geopoetic map. Atlantic space, the west coast of Europe, is characterized in the first place by fragmentation : the ocean has roamed over and eroded the land for millenia, and the result is a multitude, a proliferation of islands and peninsulas separated by difficult waters. It's a territory of dispersion and precarity – but each fragment is exact in itself, there is no confusion in this plurality. In a word, unity is not something given, to be taken for granted, it has to be *composed*. This is where poetics comes in, a poetics both ample and exact, both open and definite, which will erode all unitary symbolism and be able to carry a great deal of elements in a complex movement.³⁶²

³⁶⁰ Respectivement, p. 10, p. 14 et p. 102.

³⁶¹ « and Whitman, Walt/said he was ready to give up/practically everything/commonly called « poetry » [...] if only/he could give some sense/ of a wave's undulation/the breathing of the ocean », p. 280.

³⁶² *Atlantic Attitude*, p. 136.

La poésie atlantique est à l'image des paysages physiques de l'océan atlantique et des côtes qui le borde, elle est à la fois « ample and exact » et elle véhicule « a great deal of elements in a complex movement. » Avec la poésie atlantique c'est tout un monde, toute une histoire que White fait émerger. Prenons l'exemple de « Leaves of an Atlantic Atlas », cette section de *Limites et marges* déjà maintes fois évoquées. « Leaves of an Atlantic Atlas » se compose de treize poèmes qui, ensemble, forment un « complex movement » et qui véhiculent « a great deal of elements ». L'histoire et la géographie, la botanique et l'ornithologie, la peinture et la littérature, sont mises côte à côte et forment un ensemble qui évoque la description de l'espace atlantique faite par White : « it's a territory of dispersion and precarity – but each fragment is exact in itself, there is no confusion in this plurality. » Ainsi, dans « Codex Oceanicus », le premier poème de la section, White rappelle les moments clés de l'exploration de l'Atlantique : en 898 « eight men of Lisboa blown off their course sailed eleven days till they came to a place under thick cloud » ; en 1280 « two Genoese, Doria and Vivaldo tried to make a journey *novo et inusitato* that is, to go to India via the sea of Guinea » ; au XVI^e siècle Leonard étudia « the nature of water » et Samuel Champlain découvrit les Îles Vierges³⁶³. En somme, la poésie atlantique, à l'image de l'eau, « laisse accéder en elle toutes les impulsions du dehors » et l'Atlantique se pose comme une métaphore pour l'écriture whitienne. Nous laisserons de côté pour l'instant cet aspect de la poésie atlantique pour nous intéresser au rapport entre le paysage physique atlantique et le paysage verbal auquel il donne naissance.

Rappelons de manière liminaire que dans *Le Testament du littoral* White s'interroge sur la capacité du langage poétique à rendre l'ondulation d'une vague et la respiration de l'océan. Un tel programme poétique est le signe d'une poésie qui travaille à combler le fossé entre le mot et la chose, à donner une nouvelle vigueur au langage et à permettre à l'homme

³⁶³ *Limites et marges*, pp. 58-72.

de se tenir au plus proche de la nature. Charles Olson, un des poètes américains dont White se recommande, a élaboré toute sa poétique à partir du constat que le langage, tel qu'il a été conçu en Occident, était une barrière à la pleine présence de l'homme au monde :

It is not the Greeks I blame. What it comes to is ourselves, that we do not find ways to hew to experience as it is, in our definition and expression of it, in other words, find ways to stay in the human universe, and not be led to partition reality at any point, in any way. For this is just what we do [...] It is the function, *comparison*, or, its bigger name, *symbology*. These are the false faces, too much seen, which hide and keep from use the active intellectual states, metaphor and performance. All that comparison ever does is set up a series of *reference* points... Right here is the trouble, that each thing is not so much like or different from another thing but that such an analysis only accomplishes a description, does not come to grips with what really matters [...] This is what we are confronted by, not the thing's "class", any hierachy, of quality or quantity, but the thing itself.³⁶⁴

Les mécanismes décrits par Olson mettent au jour le décalage entre le mot et la chose. Les comparaisons, les symboles, les descriptions, la classification ou la hiérarchisation se posent comme autant de masques sur la chose décrite (« the thing itself ») et nous empêchent de la nommer telle qu'elle est. Précisons en passant que le retour à la chose-même a été une des grandes préoccupations des poètes américains du XX^{ème} siècle. C'est à Wallace Stevens que l'on doit le fameux titre de poème auquel Olson fait implicitement référence – « Not ideas about the thing. But the thing itself »³⁶⁵. White, une fois encore, montre qu'il est très proche de la tradition poétique américaine. Pour renouveler la poésie et rafraîchir le langage il s'accordera donc avec cette tradition poétique pour dire qu'il faut « éroder tout symbolisme unitaire donné ». Comment, à partir de ce constat, rendre l'ondulation de la vague et la respiration de l'océan ? Comment mettre le langage au diapason de la nature ? Pour ce faire, Olson a imaginé un autre type de vers pour la poésie. Aussi, dans *Projective Verse*, il ouvre la perspective d'un mètre basé sur le souffle du poète plutôt que sur la syntaxe et la logique, et

³⁶⁴ OLSON Charles. *Collected Prose*, pp. 157-58.

³⁶⁵ STEVENS Wallace. *The Palm at the End of the Mind. Selected Poems and a Play*. New York : Vintage books, 1972, pp. 387-388.

perceptions et de sensations : la lumière sur le rivage « ouvre » sur le savoir (« the light/changes/no knowledge ») qui « ouvre » à son tour sur un questionnement de type ontologique (« only the being there/outside/what you were/a space/full of events ») puis sur l'écriture poétique (« originary practice/what ?/words without language »). Ainsi, le vers projectif dépouille la langue de sa surcharge grammaticale et donne lieu à une écriture épurée dont l'ambition est de ne plus découper la réalité, de ne plus se tenir à l'écart du vrai.

Le vers projectif est donc sous-tendu par une logique à la fois déconstructive et constructive. Pour Olson comme pour White, il faut d'un côté extirper les éléments grammaticaux de la langue poétique et, de l'autre, accorder une place importante aux blancs et aux silences. Le souffle, partant l'oral, se voit donc remis sur le devant de la scène : « breath allows all the speech-force of language back in (speech is really the “solid” of verse, is the secret of a poem’s energy) [...] Which brings us up, immediately, bang, against tenses, in fact against syntax, in fact against grammar generally »³⁶⁸. « The Chaoticist Manifesto » fait très largement écho à cette problématique, les derniers vers de l'extrait donné ci-dessus en sont l'illustration :

words without language
fragmentary syntax
and yet coherence
chaos-poem

Comme nous l'avons déjà signalé, la syntaxe et la grammaire sont synonymes d'étouffement³⁶⁹. Le souffle et la parole, c'est-à-dire la part orale de la poésie, sont eux-mêmes synonymes de vigueur et d'ouverture. Le souffle est au poème ce que la nature est à l'homme, une ressource vitale. Trop de syntaxe, trop de grammaire, trop de formes empruntées à la tradition font du geste artistique un processus par trop intellectuel. Le poète doit fragmenter la

³⁶⁸ OLSON Charles, *ibid.*, p. 244.

³⁶⁹ Cf. notre chapitre « Le langage de l'aube ».

syntaxe – « words without language/fragmentary syntax » – et se concentrer sur l'impulsion que donne le souffle ; il faut que le poème garde la trace de cette force en mouvement et qu'il ne soit pas trop domestiqué par les règles du langage. Les blancs, les retraits, les enjambements soudains que l'on trouve dans « The Chaoticist Manifesto » sont bien le signe d'une attention portée au souffle : « If a contemporary poet leaves a space as long as the phrase before it, he means that space to be held, by the breath, an equal length of time. If he suspends a word or a syllable at the end of a line [...] he means that time to pass that it takes the eye [...] to pick up the next line. »³⁷⁰ À la lumière de ce nouveau commentaire d'Olson, il est possible d'affirmer que l'agencement d'un poème comme « The Chaoticist Manifesto » est une tentative de mettre à l'honneur le souffle et le caractère oral de la poésie.

L'idéal, se dit-on, ce serait de marier l'écrit et l'oral, l'artistique (le sophistiqué) et le prosaïque, et aboutir ainsi à un style ferme, vigoureux et ouvert. C'est à cela que je me suis essayé. Mais j'ai aussi essayé d'aller plus loin. Dans *oral*, j'entends le mot latin *ora* (rive). De sorte que l'oralité chez moi tentera d'aller jusqu'au géologique, jusqu'à l'océanique, jusqu'aux ondes improbables [...] J'ai passé et je passe encore beaucoup de temps dans le paysage, sur le rivage, à écouter les rythmes, à observer les dessins, les *patterns*, en me disant que l'on devrait pouvoir arriver ainsi à une telle ouverture de l'être humain que cet être, qui n'en serait plus un, se traduirait en termes d'étendues et d'intensité. En retrouvant les rythmes biologiques et cosmiques, on devrait pouvoir s'initier au langage des choses, élaborer un style, où, en dehors de toute rhétorique et de toute mythologie, et de tout commentaire sur leur absence, aux images fortes succéderait une intensité silencieuse. C'est ainsi que j'en suis arrivé au style *littoral*.³⁷¹

Cet extrait démontre que l'auteur privilégie une « poésie-voix » à une « poésie-écriture » et qu'il s'inscrit dans une contre-tradition qui a cherché à dé-poétiser la poésie pour la re-poétiser. Pour celle-ci (dont Derrida apparaîtra comme un des théoriciens avec *De la Grammatologie* ou *La Voix et le phénomène*), la voix, plus organique et corporelle, s'approche davantage du vrai que l'écriture. Parce qu'elle n'est autre qu'un artifice qui fixe, cette dernière reste irrémédiablement dans l'écart. On notera par ailleurs que White s'inscrit

³⁷⁰ OLSON Charles, *ibid.*, p. 245.

³⁷¹ WHITE Kenneth. *États provisoires du poème III*, pp. 71-72.

une fois encore dans le sillage des poètes romantiques anglais (Wordsworth et Shelley notamment), qui ont amorcé cette réflexion en s'efforçant de libérer la voix dans le poème écrit pour le rédimier. Chez White cette libération de la voix prend une inclination particulière en cela qu'il pousse l'oral jusqu'au « géo-logique », à « l'océanique » et « aux ondes improbables » en l'associant à la notion de rive. Si « rive » vient bien du latin *ora*, on notera aussi que *ora* vient de *os (oris)* qui signifie la « bouche », partant l'organe de la parole et la voix. En insinuant que ce qui relève de la voix est en rapport avec la rive, l'auteur laisse entendre que l'ultime visée de son travail est de libérer les voix de la terre dans le poème, de rédimier le poème en faisant « parler » cette dernière.

En se mettant à l'écoute des paysages atlantiques, l'auteur « s'initi[e] au langage des choses », et, ce faisant, il apprend à rendre l'ondulation de la vague et la respiration du vent – « Wave, wind, wing/plunges/veers ». C'est à partir de l'observation du paysage physique qu'il fait émerger un paysage verbal capable de rendre ces phénomènes physiques complexes. Ainsi, en ayant suivi l'exemple olsonien White semble se rapprocher de ce à quoi aspirait Whitman. Son style « ferme, vigoureux et ouvert », parce qu'il en reproduit fidèlement la dynamique, permet à son écriture de se tenir au plus près du réel, à donner à le sentir. Pour autant, et c'est ce que nous avons déjà signalé précédemment, l'écriture whitienne ne répond pas systématiquement aux principes du vers projectif olsonien. Rares sont les poèmes qui suivent un tel agencement typographique, rares aussi sont ceux qui apparaissent déstructurés à ce point. Le lien de parenté avec l'écriture d'Olson a ses limites et l'écriture whitienne ses traits distinctifs. À ce titre on aura remarqué que l'isotope de l'ordre est systématiquement lié à celui du désordre : « chaoticist » et « manifesto », « tides » et « house », « chaos » et « poem », « fragmentary syntax » et « coherence ». Ce dernier terme – « coherence » – est un clin d'oeil aux *Cantos* d'Ezra Pound et à l'échec partiel de leur auteur que nous avons mentionné précédemment. Le pari de White est d'emboîter le pas à ses prédécesseurs, de bâtir

une œuvre qui prend pour image l'Atlantique et sa vastitude mais toute en gardant une cohérence. En cela l'auteur semble avoir bien reçu le message d'Olson qui, à la fin de *Projective Verse*, imagine le devenir de sa révolution poétique : « I would hazard the guess that, if projective verse is practised long enough, is driven ahead hard enough along the course I think it dictates, verse again can carry much larger material than it has carried in our language since the Elizabethans. »³⁷² La poétique atlantique whitienne est bien à l'image de ce que dit Olson.

Nous retiendrons donc que le lien entre paysages et langage est très fort chez White. L'écriture whitienne se fait l'écho des paysages physiques qui entrent eux-mêmes en résonance avec des paysages mentaux et culturels. Ce sont les landes et la taciturnité qui renvoient à l'orogénèse, les Pyrénées et le sens de l'économie à une certaine esthétique nipponne, l'Atlantique à une ouverture tous azimuts. À bien y regarder, c'est toute l'œuvre whitienne qui dès son début est habitée par l'esprit atlantique. L'auteur a très tôt adopté une « attitude atlantique » et a déployé toute sa poétique dans ce sens. Ainsi, dans un mouvement à la fois organisé et désorganisé, l'œuvre whitienne avance vers sa complétude, déploie toutes ses énergies et forme un tout en mouvement. La plume à la main, White ne perd jamais de vue qu'il travaille autant pour le local que pour le global³⁷³, autant pour le poème court que pour l'œuvre dans son ensemble. Cette logique atlantique confère à l'écriture whitienne des vertus englobantes. À l'instar de l'eau, cette dernière est « impressionnable », elle « laisse accéder en elle toutes les impulsions du dehors. » Aussi, si l'auteur écrit des haïku, c'est-à-dire des formes minimales, s'il cherche à tisser un lien entre les mots et les choses et à donner naissance à une nouvelle écriture, il ne perd pas de vue la dimension globale de son travail et il évolue avec la notion d'œuvre en ligne de mire.

³⁷² OLSON Charles, *ibid.*, p. 248.

³⁷³ Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Pierre Jamet : *Le Local et le global dans l'œuvre de Kenneth White*.

Chapitre 3

L'œuvre en ligne de mire

A) Vers un sens renouvelé du concept d'œuvre

Dans le domaine de l'art, l'œuvre (du latin *opus* qui signifie « ouvrage, acte, travail ») se définit comme « l'ensemble organisé de signes et de matériaux propres à un art, mis en forme par l'esprit créateur » (*Le Petit Robert*). Ainsi, en littérature l'œuvre est l'ensemble des différents ouvrages d'un artiste. Derrière ces définitions générales se cachent néanmoins des conceptions et des pratiques différentes dont l'œuvre whitienne se fait l'écho.

1) Contre l'idée d'œuvre monument

À la question « faites-vous œuvre ? » White répond par l'affirmative en disant qu'il est « conscient de l'émergence d'une œuvre ». Faire œuvre, pour le poète écossais, revêt un sens bien particulier qu'il prend le soin d'explicitier en commençant, comme à son habitude, par souligner ce que son œuvre n'est pas :

En disant cela [je fais œuvre, je suis conscient de l'émergence d'une œuvre], je vais à l'encontre des tendances de l'époque. Sur le plan de l'édition, on pratique de plus en plus le coup par coup, en perdant de vue toute notion d'un travail de longue haleine avec des perspectives. Sur le plan intellectuel, je suis passé par Heidegger qui, à un moment donné, déclare : « Pas des œuvres, des chemins » [...]. C'est que, en disant « œuvre », il pensait encore, en termes classiques, de monument (le fameux *exegi momentum aere perennius* d'Horace par exemple). [...] Ce que l'on appelle une œuvre complète consiste en quelques monuments, et une prolifération de hors-d'œuvre, de laissés-pour-compte, de fonds de tiroirs. C'est le cas de Victor Hugo, par exemple. Stendhal, c'est quoi ? *Le Rouge et le Noir*, *La Chartreuse de Parme* – et le reste. Delteil, à un moment donné, a présenté cinq livres comme son « œuvre complète » – mais il a eu des regrets par la suite, et a rouvert ses tiroirs.³⁷⁴

Dans cet extrait du *Champ du grand travail* White distingue quatre niveaux de lecture du concept d'œuvre. Nous reviendrons sur chacun d'entre eux en suivant un axe chronologique. Le sens le plus ancien auquel il est fait référence est celui que l'auteur qualifie

³⁷⁴ WHITE Kenneth, pp. 69-70.

de « classique » et qu'il associe à Horace – « le fameux *exegi momentum aere perennius* ». Cette citation est tirée du livre III des *Odes* du poète latin, où celui-ci compare l'œuvre à un « monument » : « J'ai achevé un monument plus durable que l'airain plus haut que la décrépitude des royales Pyramides. [...] Je ne mourrai pas tout entier [...] sans cesse je grandirai. [...] Prends un orgueil qui justifie mes mérites, Melpomène, et viens, de bon gré, ceindre ma chevelure du laurier delphique. »³⁷⁵ Horace se décrit comme un architecte qui livre à la postérité un ouvrage qui lui assurera gloire et immortalité. L'histoire lui a donné raison, les *Odes* sont toujours lues aujourd'hui et son *Art poétique* a imprégné de ses préceptes toute la poésie occidentale au moins jusqu'au milieu du XVIII^{ème} siècle. En revanche, l'élan métaphysique qui anime le concept horatien d'œuvre a trouvé ses détracteurs à l'ère de la phénoménologie. La figure démiurgique de l'artiste invoquée par Horace et dont une certaine tradition s'est fait le porte-parole n'est pas en adéquation avec l'idée que la « poésie personnelle a fait son temps »³⁷⁶, idée développée par les symbolistes dès la fin du XIX^{ème} siècle. Avec Horace et la tradition de l'œuvre-monument l'artiste se considère, et est considéré, comme un demi-dieu qui s'élève au-dessus du peuple, un génie à nul autre pareil. L'exemple moderne du poète lauréat, celui dont on ceint symboliquement la « chevelure du laurier delphique » et qui écrit en certaines occasions pour la Couronne, est bien une réminiscence de l'époque antique à laquelle un Heidegger ou un White s'attaque. Même si un Wordsworth, un Tennyson ou un Ted Hughes³⁷⁷ n'ont pas été à la botte du monarque, ils ont néanmoins endossé le rôle du poète officiel. L'idée d'écrire pour une quelconque Couronne est totalement étrangère à White.

Notons que la conception de l'œuvre telle qu'exposée précédemment ne renvoie pas à l'ensemble des ouvrages de l'écrivain. Lorsque Horace parle d'un « momentum aere

³⁷⁵ HORACE. *Odes*. Paris: Les Belles Lettres, 1997, p. 263.

³⁷⁶ LAUTRÉAMONT. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1970, p. 268.

³⁷⁷ Wordsworth a été poète lauréat de 1843 jusqu'à sa mort en 1850, Tennyson de 1850 à 1892 et Ted Hughes, qui a pris la place que Philip Larkin avait refusée, de 1984 à 1998.

perennius », il fait uniquement référence à ses *Odes* et laisse de côté ses *Epîtres*, ses *Épodes* et ses *Satires*. L'œuvre-monument prend ainsi le sens de *magnum opus* – la plus grande œuvre d'une personne. Il serait d'ailleurs anachronique de parler d'œuvre complète au sujet du travail d'Horace puisque ce concept est né à la Renaissance. Néanmoins, la critique qu'établit White laisse entendre que la logique du *magnum opus* est restée ancrée dans les esprits et que les grands auteurs de ces deux derniers siècles n'ont pas pensé leur travail de manière globale – « Ce que l'on appelle une œuvre complète consiste en quelques monuments, et une prolifération de hors d'œuvre, de laissés pour compte, de fonds de tiroirs. » L'auteur reproche à Hugo, Stendhal ou Delteil de n'avoir pas su donner à l'ensemble de leurs ouvrages une cohérence globale et de présenter à la postérité un tout disparate qui ne soit pas sous-tendu par un principe d'organisation.

Cette critique vaut aussi pour l'édition contemporaine qui privilégie « de plus en plus le coup par coup, en perdant de vue toute notion d'un travail de longue haleine avec des perspectives. » Parce qu'elles sont tenues de faire du profit les maisons d'édition d'aujourd'hui ne cherchent pas, dans l'ensemble, à publier des textes qui ne répondent pas à la demande du client. Celui-ci, parce que le monde dans lequel il vit va très vite, ne consacre guère de temps à des textes difficiles qui requièrent une implication totale. Le lecteur moderne a besoin d'être divertit, les maisons d'édition le savent et publient en ce sens. White évoque régulièrement ce contexte et rappelle que le pourcentage de textes publiés qui ouvrent des « perspectives » n'a de cesse de diminuer ce qui ne laisse aucune place à l'émergence d'œuvres cohérentes.

Aux antipodes d'une pratique mercantile, aux antipodes aussi du *magnum opus*, se trouve un des compagnons de route de White. Heidegger, dont les ouvrages ne se lisent pas à la pause café, propose une approche du concept d'œuvre avec laquelle l'auteur partage certaines affinités – « Pas des œuvres, des chemins ». Pour le phénoménologue allemand

l'œuvre est affaire de cheminements. Penser c'est avant tout se déplacer, l'œuvre doit être le reflet de ce déplacement, elle doit ouvrir des portes, permettre au sujet de se mouvoir librement dans le vaste champ du savoir et de l'expérience. White, qui n'a fait que « passer par Heidegger », a cependant imaginé une autre manière d'envisager l'œuvre.

2) Pour une « grande concordance générale »

L'auteur s'oppose donc à l'idée que l'œuvre ne soit pas considérée comme un tout. Il milite en faveur d'un savant équilibre entre la partie et le tout, entre chaque ouvrage et l'œuvre dans sa globalité. Ce faisant, il jette les bases d'une conception renouvelée de la notion d'œuvre :

Certes, tout n'est pas sous contrôle central, tout n'avance pas en ordre préétabli : il y a des appels du dehors, des invitations à écrire sur tel ou tel sujet – mais ces invitations elles-mêmes correspondent au contexte de l'œuvre (les invitations hors sujet reçoivent tout simplement une fin de non-recevoir). Tout texte que je fais appartient à un ensemble, et cet ensemble appartient à un ensemble plus grand. Il y a des correspondances multiples, et une grande concordance générale.³⁷⁸

White fait part de son penchant pour une certaine architecture. Faire œuvre, c'est bâtir, travailler aux « correspondances » et à une « grande concordance générale ». Si l'auteur travaille avec rigueur et logique à un projet d'envergure, il précise néanmoins que « tout n'est pas sous contrôle central », que « tout n'avance pas en ordre préétabli ». Pour White, la logique globale ne doit pas étouffer l'impulsion de départ, elle ne doit pas renfermer l'œuvre sur elle-même – « il y a des appels du dehors ». En précisant que le tout doit être le faire-valoir de la partie, White pointe du doigt le concept goethien d'*architectonicè* qu'il évoque d'ailleurs un peu plus loin dans *Le Champ du grand travail* : « Pour Goethe, et je suis d'accord avec lui, c'est en fin de compte l'*architectonicè* qui distingue l'artiste de

³⁷⁸ WHITE Kenneth. *Le Champ du grand travail*, p. 70.

l'amateur. » Selon Goethe, l'artiste, contrairement à l'amateur, sait mettre la forme au service du sens, il sait dissimuler les coutures de son ouvrage et ainsi libérer toute la puissance contenue dans l'écriture. À ce stade de sa présentation le concept whitien d'œuvre n'est pas sans évoquer d'autres projets de la modernité. Prenons par exemple le « livre rêvé » de Mallarmé qui était lui aussi sous-tendu par un sens aigu de l'architecture :

Un livre, tout bonnement, en maintes tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses [...] car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode.³⁷⁹

L'œuvre mallarméenne et l'œuvre whitienne travaillent à l'émergence d'un monde qui serait, à l'image du « livre rêvé », « impersonnel et vivant ». Les deux auteurs se distinguent dans la méthode, l'un parle de « préméditation », l'autre d'« appels du dehors ». Le projet mallarméen s'est soldé par un échec, l'auteur n'est jamais venu à bout de son livre et celui-ci est resté à l'état de rêve. Conscient des difficultés qu'une telle entreprise génère et du caractère clôturant de la préméditation, White a davantage misé sur les « appels du dehors » et le sens de l'ouverture qui les accompagne.

³⁷⁹ MALLARMÉ Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1998, pp. 662-663.

B) Une œuvre ouverte sur le Dehors

Pour l'auteur, on ne bâtit pas une œuvre comme on construit un monument. En filant la métaphore architecturale nous pourrions dire que l'œuvre whitienne est plus proche de la chambre de thé asiatique que d'un bâtiment occidental massif en cela qu'elle est amenée à être reconstruite régulièrement, c'est-à-dire à évoluer dans une dynamique du renouvellement – « Il y a des appels du dehors ». Si elle est faite d'une ossature souple qui lui confère la possibilité d'être en mouvement, en quelle matière sont faits les matériaux qui viennent recouvrir sa structure ? Quels sont les autres attributs qui la rendent ouverte ?

1) L'espace de l'œuvre

Le goût qu'a l'auteur pour l'ouverture a très largement déterminé l'espace de l'œuvre. Le sens de l'ouverture qui la caractérise se lit d'abord dans un subtil entrelacement de deux langues et de trois genres littéraires.

Des trois genres de texte que j'écris, poème, prose narrative, essai, j'écris les deux premiers en anglais, le troisième en français. J'ai expliqué les raisons de cette pratique en disant que le français était pour moi un outil, alors que je vivais l'anglais. [...] Avec l'anglais, je fais ce que je veux, j'agis librement – je suis moins libre avec la langue française, qui, d'ailleurs, n'aime pas trop que l'on prenne des libertés avec elle. Pour la poésie pénétrante, pour la prose exploratrice, j'ai besoin de ma langue natale. Par contre, pour l'expression des idées, pour l'investigation philosophique, je peux utiliser le français, plus rigoureux, plus « intellectuel » que l'anglais.³⁸⁰

En optant pour la France comme terre de résidence White s'est offert le luxe d'apprendre une seconde langue et de la maîtriser au point de pouvoir l'utiliser pour écrire ses essais. Cette seconde langue confère à l'œuvre une plus grande envergure et permet à l'auteur de traiter l'essai avec un « outil » plus adapté à ce genre. D'un côté donc, il y a la langue

³⁸⁰ WHITE Kenneth. *Le Champ du grand travail*, pp. 109-110.

« rigoureux[se] » et « intellectuel[le] », le français étant la langue de « l'investigation philosophique », et de l'autre, la langue natale qui, par nature, est plus souple, plus viscérale, et permet de prendre plus de « libertés ». Cette ouverture sur les deux langues, ce constant va-et-vient entre deux logiques linguistiques différentes, sont bien le signe que l'œuvre whitienne est aux prises avec le Dehors. À ce bilinguisme s'ajoute la pratique des trois genres littéraires. L'œuvre whitienne, comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, est qualifiée par l'auteur lui-même de « tripartite » :

Pour moi, le travail consiste en géopoétique (redécouverte du monde, ce sont mes récits erratiques), pensée poétique (ce sont mes essais) et cristallisations poétique (les moments « diamantins »). Mais il y a des mélanges, les éléments de ces trois « genres » se trouvent dans chacun. C'est un travail d'ensemble assez complexe. Avec des bouffées d'inspiration périodiques.³⁸¹

Les trois genres sont autant de parties qui appartiennent à un tout, ils fonctionnent comme une matrice qui donne clarté et cohérence à l'œuvre. White compare d'ailleurs l'articulation de ces trois genres à une flèche : les plumes valent pour les essais, la tige pour les récits et la pointe pour les poèmes. Néanmoins, les frontières entre les genres ne sont pas étanches : les poèmes véhiculent certaines idées que les essais développent, les récits tendent vers le poème quand il n'en sont pas parsemés. Les trois genres sont en permanente interaction, ce qui offre une réponse à toute forme de clôture. L'ordre tripartite est au service des « mélanges » et à l'origine d'un « ensemble assez complexe ». L'auteur a placé son œuvre sous le double signe de l'expansion et de la concentration, ce mouvement (sous-tendu par un principe d'interaction) qui n'est pas sans évoquer, en fin de compte, la dynamique de tout organisme vivant.

³⁸¹ WHITE Kenneth. *Le Poète cosmographe*, p. 201.

2) De l'intertextualité à la transtextualité

Le principe d'interaction auquel l'œuvre whitienne répond a été très en vue tout au long du XX^{ème} siècle. C'est au groupe Tel Quel, né en 1960, que l'on en doit la théorisation. En s'appuyant sur les travaux de Bakhtine, notamment sur le concept de « polyphonie », l'intertextualité a été définie dans un premier temps par Julia Kristeva comme une « interaction textuelle ». Ainsi, dans *Séméiotikè* (1969) Julia Kristeva développe l'idée que le texte littéraire est issu de la transformation et de la combinaison de textes antérieurs. En prolongeant la réflexion sur la polyphonie et l'intertextualité, le groupe Tel Quel a progressivement démontré que l'œuvre littéraire n'est pas clôturante mais ouvrante, qu'elle n'est pas figée mais en mouvement. C'est, entre autres, avec *Palimpsestes* (1982) de Gérard Genette que le travail autour des thématiques de Tel Quel viendra pleinement à maturité. Dans cet ouvrage Genette invente le concept de « transtextualité » qu'il définit comme « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. »³⁸² Pour l'auteur de *Palimpsestes*, la transtextualité se décline en cinq sous-catégories. La première, en écho direct aux travaux de Julia Kristeva, est l'« intertextualité ». Celle-ci englobe les citations, les allusions et le plagiat. Dans un deuxième temps Gérard Genette définit la « paratextualité » comme « la relation que le texte entretient avec son paratexte »³⁸³. Les citations mises en exergue, si présentes chez White, mais aussi les titres, sous-titres, préfaces ou avant-propos sont autant d'éléments paratextuels qui viennent informer le corps du texte et qui le mettent « en relation [...] avec d'autres textes ». La troisième sous-catégorie que Genette dégage est celle de la « metatextualité », c'est-à-dire « la relation de commentaire qui unit un texte à un autre dont il parle », et la quatrième se nomme l'« architextualité, ou « la littérarité de la littérature »³⁸⁴. La cinquième et dernière sous-catégorie est l'« hypertextualité », Genette la

³⁸² GENETTE Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

³⁸³ *Ibid.*, p. 9.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

définit de la manière suivante : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. »³⁸⁵ *Palimpsestes* attire donc l'attention du lecteur et du critique sur le rapport que le texte entretient avec ce qui lui est extérieur, c'est-à-dire son Dehors, ce vers quoi l'œuvre whitienne est résolument tournée.

Dans ses essais, ses récits et ses poèmes White use très librement du principe d'intertextualité. Le plagiat mis à part (White dira qu'il pratique « la cartographie des plages, non le plagiat »³⁸⁶), l'auteur intègre pleinement la citation et l'allusion à ses compositions. L'emploi récurrent de la citation permet de rappeler que l'écriture whitienne n'est pas celle d'un démiurge qui viendrait créer un texte de toute pièce. En citant, White reconnaît appartenir à la grande communauté des écrivains dont il porterait, pour un temps, le flambeau. Par ailleurs, la citation est aussi un moyen d'effectuer un travail de mémoire et d'orienter le lecteur vers un extérieur du texte whitien. En ce sens, citer équivaut à remettre à flot des auteurs tombés dans l'oubli. L'allusion, telle que la pratique White, semble aussi aller dans le sens de l'ouverture. Prenons l'exemple de « The Wild Swan Scroll », poème qui appartient à la section « Leaves of an Atlantic Atlas » de *Limites et marges* :

It came out of a studio at the Porte des Lilas
by an artist from Hanchow
long resident in France

it was a map and it was a territory
but also the body of the swan itself³⁸⁷

Le quatrième vers – « it was a map and it was a territory » – est une allusion au concept d'Alfred Korzybski que nous avons évoqué précédemment. Rappelons que pour ce penseur américano-polonais la carte, c'est-à-dire une représentation, n'est pas le territoire, et

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 11-12.

³⁸⁶ *Cahiers de Géopoétique* n° 4. Trébeurden : Institut International de Géopoétique, 1994, p. 6.

³⁸⁷ *Limites et marges*, p. 132.

donc que toute représentation n'est qu'abstraction. White prend le contre-pied de cette approche et affirme que dans certains cas l'œuvre d'art devient l'objet lui-même. Ainsi, par le biais d'une allusion, White donne son point de vue sur la question. Cette allusion, en cela qu'elle effectue un commentaire, a donc aussi une portée métatextuelle. Ce faisant, l'auteur attire l'attention sur la non-étanchéité des sous-catégories transtextuelles et montre que son texte navigue aisément dans le vaste champ de la transtextualité.

La paratextualité joue aussi à plein chez White ; rares sont les ouvrages qui n'ont pas de préfaces, d'avant-propos ou d'épigraphes. Le texte whitien entretient bien une relation avec son paratexte, avec ce que le critique Pierre Jamet appelle à juste titre « un dehors » : « Avant même que ne commence le discours, White montre un vif penchant pour l'épigraphe, convention moderniste qui dénote ici une volonté de ne jamais commencer *in medias res* mais au contraire de relier « la chose » avec un dehors, un avant, un ailleurs. »³⁸⁸ White n'hésite pas à placer trois, quatre, voire cinq épigraphes en exergue de ses ouvrages, rappelant ainsi que son texte n'est pas le fruit d'une seule personne.

L'hypertextualité, dernière des cinq sous-catégories, est également un des principes auquel l'œuvre whitienne répond. Le cas de *The Wild Swans*, le récit issu d'un voyage au Japon, en est un bon exemple :

Depuis quelques temps, l'idée mûrissait dans mon esprit d'une virée au Japon, qui serait un pèlerinage géopoétique de plus : un hommage aux choses du Japon [...] et un voyage-haïku dans le sillage de Bashô, un récit rêveur de routes et d'îles, un plongeon elliptique dans le Vide – bref, un petit livre nippon extravagant, plein d'images et de pensées zigzagantes, écrit dans le « style volant », comme disent les peintres.³⁸⁹

Pour reprendre les termes de Gérard Genette nous pourrions dire que l'hypotexte de Bashô – ici il s'agit de *La Sente étroite du Bout-du-Monde* – vient informer l'hypertexte que

³⁸⁸ *Le Local et le global*, p. 134.

³⁸⁹ WHITE Kenneth. *Les Cygnes sauvages*, p. 9.

constitue *The Wild Swans*. Quelques trois siècles après la rédaction de cet hypotexte, White prolonge le projet esthétique du maître japonais. Aussi, là où Bashô avait eu recours à une « prose rythmée parsemée, de-ci de-là, de hokku dans lesquels se cristallise une impression fugitive »³⁹⁰, White propose un « petit livre nippon extravagant, plein d'images et de pensées zigzagantes, écrit dans le 'style volant', comme disent les peintres. » Notons aussi que *The Wild Swans* est tout autant parsemés de haïku (forme dérivée du hokku) que son hypotexte l'est de ce dernier. White s'inscrit donc dans la lignée de Bashô et son récit se rapproche de ce que Genette appelle une « transformation indirecte » – c'est-à-dire l'engendrement d'un nouveau texte à partir de la constitution préalable d'un modèle générique. White prolonge, à sa manière, la tradition du récit de voyage nippon et effectue un réel travail de mémoire qui projette le lecteur dans ce vaste champ du savoir situé à la limite entre l'Occident et l'Orient, entre la prose et la poésie, la littérature et la peinture.

En suivant la piste genettienne de la transtextualité et en la confrontant à l'œuvre whitienne, nous retombons sur la thématique de la limite qui a longuement occupée le groupe Tel Quel. La grille analytique de Genette démontre que le texte whitien n'a de cesse de chercher à étendre ses limites, qu'il est constamment lié à un Dehors. C'est, sans surprise, sur ce point que White s'est montré le plus enclin à prolonger le travail du groupe Tel Quel :

Aux beaux jours de Tel Quel [...] il était beaucoup question de textes-limites, d'un « nouveau type de recherche très vaste ». Il s'agissait d'interroger systématiquement « l'énorme travail à l'œuvre dans les textes-limites », énorme travail qui ne rentrant pas facilement dans les cadres établis, est écarté du domaine du sérieux, relégué sous des appellations telles que « mystique », « délire », « rêve » – ou « poésie ». Nous partageons tout à fait ce propos, persuadés qu'une telle transvaluation ne peut être que la bienvenue.³⁹¹

³⁹⁰ SIEFFERT René. *Bashô, Journaux de voyage*, trad. du japonais par René Sieffert. Paris : Publications Orientalistes de France, 2001, quatrième de couverture.

³⁹¹ WHITE Kenneth. *Cahiers de Géopoétique* n°4, p. 6.

En mettant en regard ce commentaire avec l'analyse que nous venons de présenter, il est aisé de conclure que l'œuvre whitienne se pense comme un « texte-limite » qui ne rentre « pas facilement dans les cadres établis ». L'œuvre whitienne est « énorme », tout autant que hors norme, en cela qu'elle repousse constamment la limite de ses frontières, qu'elle effectue une « transvaluation ». Néanmoins, on notera que dans le même éditorial des *Cahiers de Géopoétique* d'où la précédente citation est tirée, l'auteur tempère ses propos :

Malheureusement, les tentatives précédentes de relecture, que nous saluons, s'enfermaient trop dans la littéralité, dans les structures de la psychanalyse, dans la fiction (fabrication) poétique et romanesque, dans l'activité symbolique. Nous tentons, à partir des mêmes besoins, mais sur d'autres bases, une activité en symbiose. C'est pour cela que nous parlons, non de littéralité mais de littoralité, non de fiction, mais de géopoétique.³⁹²

Une fois encore c'est à la clôture que White s'en prend. Il conteste le caractère sur-littéraire des ouvrages issus de *Tel Quel* et, en partant « sur d'autres bases », va essayer, comme nous le verrons, de rouvrir en grand le champ littéraire.

3) De l'interdisciplinarité à la transdisciplinarité

Tel Quel constitue donc à la fois un point de ralliement et un point de départ ; de ralliement parce les acteurs du groupe ont cherché à sortir des « cadres établis », un point de départ parce qu'ils se sont enlisés dans cette tentative. White reste, au final, reconnaissant de la transvaluation – « Nous partageons tout à fait ce propos, persuadés qu'une telle transvaluation ne peut être que la bienvenue. » Ce renversement radical des valeurs admises s'est traduit, dans les travaux de la revue française, par une relecture des textes clés de l'histoire de la littérature à la lumière d'un croisement des disciplines. Romanciers, poètes, psychanalystes, philosophes, linguistes, sémiologues, musiciens, cinéastes ont travaillé de

³⁹² *Ibid.*, p. 7.

concert à cette sortie des « cadres établis ». Avec ce sens de la pluridisciplinarité à l'esprit mais partant du constat que trop de « littéralité », de « structures psychanaly[tiques] », de « fiction poétique ou romanesque » avaient nuit au projet de *Tel Quel*, White et consorts ont donc tenté une « activité en symbiose », c'est-à-dire une activité à caractère communautaire – symbiose vient du grec translittéré *symbiosos* qui signifie « vie en communauté ». À la frontière de l'œuvre personnelle de White se trouve donc une logique collective qui fonctionne comme une énième porte grande ouverte sur l'extérieur.

In a sinister room in Glasgow
(foghorns sounding along the river)
I'm reading Sartor Resartus
attracted by the figure
of Professor Teufelsdröckh
[...]
this Teufelsdröckh
is the prototype, I take it
of the multidisciplinarian
the
interdisciplinarian
the
transdisciplinarian

a mind in transition³⁹³

L'« activité en symbiose » à laquelle White aspire et dont il repère les premiers signes dans le « roman » corrosif de son aîné écossais, consiste en un croisement de différentes disciplines – « multidisciplinarian », « interdisciplinarian », « transdisciplinarian ». Rappelons que la pluridisciplinarité – « multidisciplinary » – est une mise en relation de plusieurs disciplines. Un enseignement universitaire, par exemple, est dit « pluridisciplinaire » lorsqu'il met en relation l'étude d'une langue avec celle de la philosophie. L'interdisciplinarité reprend ce même principe mais se fixe l'objectif de parvenir à un but commun pour les deux disciplines en confrontant des approches similaires d'un même problème. La

³⁹³ *Les Rives du silence*, p. 264.

transdisciplinarité se distingue des deux précédentes en ce sens qu'elle déborde les disciplines – « trans » signifie à la fois « entre », « à travers » et « au-delà ». La finalité de la transdisciplinarité se situe donc au-delà de chaque recherche disciplinaire, la transdisciplinarité vise autre chose qu'un savoir compartimenté. Dans le poème de White il est intéressant de souligner qu'il y a une gradation ; « multidisciplinary », « interdisciplinary », « transdisciplinary » suivent une ligne d'ouverture qui culmine avec la transdisciplinarité. À ce titre, White insiste à deux reprises sur le préfixe « trans » – « *transdisciplinary* », « *a mind in transition* » – pour se faire l'avocat de l'ouverture vers ce qui se veut être un au-delà de toute forme de « littéralité ».

La trajectoire qu'a suivie l'auteur, et davantage encore son œuvre, constituent une exemplaire mise en pratique de ces concepts. Comme étudiant déjà, lorsqu'il suivait parallèlement un cursus de français, d'allemand et de philosophie, l'auteur pratiquait la pluridisciplinarité ; son œuvre personnelle, à la croisée de la philosophie, de la littérature et de la science, montre par ailleurs un fort penchant pour la pluridisciplinarité, l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité. Nombreux sont les projets menés par l'auteur qui tombent sous l'une de ces trois étiquettes. Les films documentaires, les *Cahiers de Géopoétique* sur lesquels nous reviendrons ultérieurement ou encore les livres d'artistes que White accompagne de ses textes, sont autant d'exemples d'une approche qui se tient résolument à la croisée des disciplines. Pour étayer ce propos nous prendrons l'exemple d'un ouvrage récent que White a fait avec le peintre-sculpteur français Richard Texier. Publié en janvier 2001, *Atlantic Latitude* met en regard les peintures et sculptures de Texier et un texte en prose de White. Le lecteur est d'emblée informé que le texte n'est pas là pour décrire ce qui se passe dans les tableaux – « S'il a toutes les allures d'une monographie, ce livre est en fait une cosmographie. Pendant une grande partie de son cheminement, tout en indiquant l'œuvre en permanence, il

n'en parle pas directement »³⁹⁴ – mais que dans un esprit transdisciplinaire il sera question d'une tentative de lire les lignes d'un monde en émergence– « World in the making »³⁹⁵. Pour arriver à leurs fins les deux auteurs de ce livre ont, bien entendu, dû élaborer une méthode que le travail transdisciplinaire impose.

Since we were talking about method, he took off from his shelves an original edition of Descartes's *Philosophical Principles* which he had just bought in Amsterdam. Pretty soon, alongside with the Descartes, we had spread over the table a history of astronomy, a *Treatise on the Astrolabe* and Petrus Apianus's *Cosmographia*. There you have at least the first elements of what I mean by context, world.³⁹⁶

La méthode à laquelle White a recours est donc détaillée dans ce passage *d'Atlantic Latitude*. Un peintre, un poète, des travaux de philosophie et de sciences constituent la base de la réflexion et les premiers éléments de ce que l'auteur entend par « contexte » et « monde » – « the first elements of what I mean by context, world. » En croisant plusieurs disciplines et en visant un au-delà du littéraire ou du pictural (à savoir l'émergence d'un nouveau contexte et d'un nouveau monde) White et Texier répondent bien aux exigences de la transdisciplinarité. Ailleurs dans l'ouvrage White dira aussi que pour parler d'art avec profondeur il faut dépasser la simple discussion sur l'art – « in order to speak deeply about art, you have to speak about more than art. »³⁹⁷ Donc, pour en revenir à l'œuvre whitienne, nous retiendrons qu'elle est à la fois pluri-, inter- et transdisciplinaire et que cette spécificité montre une fois de plus qu'elle se construit et qu'elle évolue en étroite relation avec ce qui lui est extérieur, qu'à l'instar de l'eau elle « laisse accéder en elle toutes les impulsions du dehors. »³⁹⁸ La question de la transdisciplinarité nous porterait au-delà de l'œuvre « personnelle » de White, aussi nous

³⁹⁴ *Atlantic Latitude*. Quimper : Palentines, 2001, p. 4. Précisons que ce livre est une édition bilingue et que la traduction en langue anglaise faite par White est davantage une réécriture. Aussi, les deux textes apportent des éléments parfois différents sur lesquels nous nous appuyons.

³⁹⁵ *Op.cit.*, p. 8.

³⁹⁶ *Op.cit.*, p. 7.

³⁹⁷ *Op.cit.*, p. 4.

³⁹⁸ *Le Plateau de l'Albatros*, p. 355.

laisserons pour le moment de côté cet aspect de son travail pour essayer, au préalable, de mettre en lumière le rôle que joue l'auteur dans ce travail collectif, dans le vaste flux du savoir que l'œuvre whitienne situe à la croisée de la littérature, de la philosophie et des sciences.

C) La place de l'auteur

De Horace – « j'ai achevé un monument plus durable que l'airain »³⁹⁹ –, en passant par Pound – « I am not a demigod, I cannot make it cohere »⁴⁰⁰ – jusqu'à White – « tout n'est pas sous contrôle central, tout n'avance pas en ordre préétabli »⁴⁰¹, nous avons assisté à une déconstruction progressive de la figure de l'auteur envisagé comme démiurge. Tout laisse à penser que cette figure s'en est allée avec Dieu. Pour autant, faut-il penser avec certains théoriciens du XX^{ème} siècle que l'auteur est mort ? L'œuvre whitienne confirmerait-elle cette hypothèse ?

1) La mort de l'auteur ?

Travailler aux croisements et aux dépassements des disciplines implique que l'auteur occupe une place plus marginale dans les processus de création. Dans ce nouveau champ littéraire l'auteur tend à se faire moins visible, il n'est plus l'unique architecte de son ouvrage. Dans ses cours au Collège de France, Antoine Compagnon revient sur ce qui a longtemps opposé les Anciens (qui accordaient une place insigne à l'auteur) aux Modernes (en faveur d'une nouvelle critique dont le point d'ancrage n'était plus l'auteur mais le langage)⁴⁰² : « L'auteur n'est rien de plus qu'un copiste mêlant les écritures, loin de tout mythe de l'origine et de l'originalité ; l'auteur n'invente rien, il bricole. [...] Sans origine, 'le texte est un tissu de citations' : la notion d'intertextualité se dégage elle aussi de la mort de l'auteur. »⁴⁰³ L'idée qu'avance Compagnon reflète bien la dynamique de toutes les grandes œuvres du XX^{ème}

³⁹⁹ HORACE. *Odes*, p. 263.

⁴⁰⁰ POUND Ezra. *The Cantos*, p. 816

⁴⁰¹ WHITE Kenneth. *Le Champ du grand travail*, p. 70.

⁴⁰² Cette discordance a commencé avec Mallarmé et Proust qui, l'un et l'autre, ont cherché à « céder l'initiative aux mots. »

⁴⁰³ Nous citons ici un cours donné par Antoine Compagnon au Collège de France. Celui-ci avait pour titre « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». Disponible sur : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>

siècle ; celle de White ne fait pas exception. Peut-on, pour autant, dire que White « n'invente rien » ? Le lecteur de son œuvre ne sent-il pas sa présence ?

Le poète-existant se double d'un penseur-prosateur dans les écrits duquel résonnent quelques millénaires de culture, des hymnes védiques chantés par les Rishis aux ultimes expériences de Joyce ou d'Ezra Pound. [...] Il souhaite, par contre, la prolonger à travers des cheminements qu'il nomme voyage-voyance et la resituer au sein d'une vaste mouvance culturelle qui n'appartient à personne et ne saurait être le fait d'un individu isolé. Nous touchons là, je crois, au cœur de « l'horrible travail » entrepris par l'infatigable Écossais. [...] À l'instar de ses prédécesseurs d'importance, il parvient à insérer dans la trame d'une œuvre singulière les péripéties de la pensée planétaire et à enregistrer la fin d'un monde.⁴⁰⁴

Ce commentaire de Gilles Farcey apporte des éléments de réponses à nos questions. White mêle bien les écritures et il se tient aux antipodes de « tout mythe de l'origine et de l'originalité », en cela son œuvre n'est pas celle d'« un individu isolé ». Néanmoins, l'auteur occupe une place de prime importance puisqu'il est à l'origine d'une « œuvre singulière ». Le parallèle avec ce que dit Compagnon a donc ses limites, White donnant sa propre coloration à la « trame » qu'il dessine. Cette coloration se ressent, par exemple, dans son traitement de l'information, dans les « abrupt synthèses » et le « open speech » qui se caractérisent par la profondeur, la rapidité et la clarté – « depth/speed/clarity »⁴⁰⁵. La spécificité de l'écriture whitienne est qu'elle est placée sous le signe de l'énergie, d'un langage qui se veut vigoureux. Nous retiendrons donc que White n'agit pas en commandant de bord mais, qu'à l'instar de Sisyphe et d'autres « horribles travailleurs », il œuvre patiemment et sans discontinuer à l'émergence du monde. Il se fait « stratège de mutations ».

⁴⁰⁴ FARCET Gilles. *Kenneth White, L'homme et l'œuvre*. Paris : Grasset, 1987, pp. 21-22.

⁴⁰⁵ *Les Rives du silence*, p. 276.

2) L'auteur : un « stratège de mutations »

Bien loin du Poète vu comme un esthète replié sur son existence, White reste ouvert sur le monde. À ce titre, il aime rappeler que Mandelstam voyait en Dante non pas un simple poète mais un « stratège de mutations ». Ainsi, dans la préface aux *Cahiers de Géopoétique* que nous avons citée précédemment, White évoque *L'Enfer* de Dante et use d'une allégorie explicitant ce qu'il entend par « stratège de mutations » :

« Je m'abandonnai, dans la haute mer, sur un vaisseau avec le peu de compagnons qui s'étaient attachés à mon sort : je vis l'un et l'autre rivage jusqu'à l'Espagne, la Sardaigne, les îles voisines, et la partie du royaume des Maures que la mer baigne de ses flots. [...] Nous dirigeâmes la proue vers le couchant, et, nous abandonnant à la folle entreprise, nous poursuivîmes notre route... » Il ne s'agit pas seulement d'aventure, mais de la recherche de connaissances. C'est pour cela que Mandelstam, poète des limites lui-même, peut dire à propos de Dante : « En poésie, Dante est facteur d'instruments et non producteur d'images. Il est stratège de mutations et de croisements et rien moins que poète au sens banalement culturel du mot. »⁴⁰⁶

Il nous semble que, dans ce passage, White parle obliquement de sa propre situation. La citation de Dante serait à lire comme une allégorie des efforts de l'auteur et ceux de ses « compagnons » de route. La « folle entreprise », dont nous retracerons plus loin les grandes étapes, est bien celle qui, dépassant de loin tout projet poétique « au sens banalement culturel du mot », s'est focalisé sur l'émergence d'un monde. Le rôle du poète, rebaptisé pour l'occasion « stratège de mutations et de croisements » ou « facteur d'instruments », est bien celui d'un homme qui, tout en se laissant dériver, est à la barre d'une embarcation – « Je m'abandonnai, sur la haute mer, sur un vaisseau ». L'étymologie du terme « stratège » – du grec *stratêgos* qui signifie « chef des armées, général » – va d'ailleurs dans le même sens. Ainsi le rôle attribué au « stratège de mutations » est celui d'un acteur du champ social qui, par le biais de son œuvre, est ouvert sur le monde et s'adresse à un lecteur : « L'attirance que

⁴⁰⁶ WHITE Kenneth. *Cahiers de Géopoétique* n° 4, p. 7.

le lecteur que je suis éprouve à vous suivre dans vos moindres cheminements de pensée lui fait perdre de vue le chemin qui est le sien et que ne remplacera jamais celui d'un autre, fût-il exemplaire. Mais suffisamment de pistes sont ouvertes dans le blanc laissé par notre paysage culturel, pour qu'on puisse s'y retrouver, et j'entends par mes propres moyens y arriver. »⁴⁰⁷

Cette citation est, à l'origine, une lettre adressée à l'auteur par un de ses lecteurs. On y trouve et la présence marquée d'un auteur bien présent et la liberté que celui-ci laisse à son lecteur. Ainsi, en dernière instance, l'œuvre whitienne est tournée vers l'autre, vers le lecteur. Elle est une invitation au voyage, et, à ce titre, participe pleinement au renouveau du champ social qu'elle contribue à redynamiser.

⁴⁰⁷ WHITE Kenneth. *Le Champ du grand travail*, p. 103.

CONCLUSION

White a emprunté les chemins de traverses et, ce faisant, contribué à sa manière à renouveler le champ poétique. Partant du constat que « la poésie la plus vivace ne se trouve pas dans la Poésie »⁴⁰⁸, il s'est efforcé d'extérioriser la langue poétique, c'est-à-dire de la déshabiller puis de la mettre en contact avec la lande, la montagne et l'océan. Les forces naturelles se sont présentées comme le meilleur moyen de redynamiser le langage, de ressourcer la langue poétique, de placer la poésie sous le signe de l'énergie. Parce que cette dernière avait été trop longtemps sous la coupe de l'humain, White a opté pour le non humain et s'est mis à l'écoute de la terre, trouvant là une issue à l'enfermement dans lequel la tradition occidentale avait plongé la littérature. C'est justement en sortant de cette « autoroute de l'Occident » qu'il a trouvé chaussure à son pied en la compagnie des poètes de la tradition nord-américaine. De Whitman à Snyder en passant par Pound, Stevens, Williams, et surtout Olson, White a foulé les terres du nouveau monde de la poésie. Dans l'esprit de cette lignée d'écrivains, les États-Unis se pose comme le territoire de la géographie là où l'Europe était avant tout liée à l'Histoire – « America is a poem in our eyes, its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for metres »⁴⁰⁹. » Si White a prolongé le travail amorcé par les Transcendentalistes en le transposant à l'échelle de la planète, il n'en reste pas moins que les influences refoulées des poètes britanniques se font sentir dans le sens de l'épure qui habite son écriture. Tout en ayant des mots durs à l'égard d'un Wordsworth ou d'un Hughes, le poète franco-écossais garde néanmoins des liens forts avec le programme défini par les romantiques anglais de la première génération. Les coordonnées de son œuvre se trouvent justement à mi-chemin entre les traditions. Avec les poètes américains il partage ce goût pour l'espace et cette prise de distance d'avec toute la mythologie d'origine gréco-latine, fût-elle

⁴⁰⁸ WHITE Kenneth. *Le Passage extérieur*, p. 7.

⁴⁰⁹ EMERSON Ralph Waldo. *Selected Essays*, p. 221.

païenne, que les britanniques ont soigneusement conservée ; avec ces derniers White partage un sens de l'économie verbale⁴¹⁰ qui a pu faire défaut à la majorité des grands poètes américains. Le renouvellement du champ poétique a donné lieu, en dernière instance, à une ouverture de l'œuvre sur ce qui lui est extérieur. En rupture avec la figure du poète démiurge, l'auteur s'est forgé une identité qui repose sur un principe de pluralité. L'œuvre whitienne répond, jusqu'à un certain point, aux principes de la nouvelle critique qui a annoncée la mort de l'auteur. Mais jusqu'à un certain point seulement puisque, comme nous l'avons vu, l'auteur est des plus vivants, il se fait « stratège de mutations », acteur du champ social.

⁴¹⁰ Pensons, par exemple au premier Wordsworth, celui des *Lyrical Ballads* de 1798 ou de 1800.

TROISIÈME PARTIE

RENOUER AVEC LA VOCATION

SOCIALE DE LA LITTÉRATURE

Le projet ultime, c'est de créer un nouveau contexte, moins épais, moins opaque, plus mobile, plus ouvert, en évitant à la fois le retour insidieux d'anciens contextes, et une textualité dépourvue de contexte.
Kenneth White, *Le Champ du grand travail*.

INTRODUCTION

Dans *Poésies* – qui datent de 1870 – Isidore Ducasse disait de la poésie personnelle qu'elle avait « fait son temps »⁴¹¹. Chez Ducasse, comme chez les symbolistes, cela a donné lieu à un rejet de la subjectivité et à une poésie dite objective. Parce que, à l'instar de Mallarmé, il a cédé « l'initiative aux mots », le poète a donné naissance à un textualisme avant l'heure. En explorant cette idée les projets mallarméen et swinburnien, pour ne citer que ces deux exemples, ont poussé la littérature dans un de ses retranchements ; leurs poèmes, dont le premier trait distinctif était la musicalité, sont allés défier la question du sens. T.S. Eliot a repris le flambeau là où Swinburne et Mallarmé l'avait laissé et, bien que séduit par leurs esthétiques, a cherché à sortir de cette impasse et s'est interrogé sur les possibilités qui dès lors s'offrait à l'écrivain – « The question was, where do we go from Swinburne ? »⁴¹²

L'histoire littéraire du XX^{ème} siècle montre que de nombreux écrivains ont prolongé le travail textualiste, elle montre aussi que, chez d'autres, la fin de la poésie dite personnelle a fait prendre conscience que la poésie devait « mener quelque part » et que la « tâche du poète, comme le dira White dans l'introduction d'une thèse sur Paul Éluard qu'il a abandonnée, ne s'arrête plus au poème achevé », qu'il « lui incombe une recherche plus profonde » et que la poésie « devient en quelque sorte un instrument de travail. »⁴¹³ Contre la poésie du moi, contre la poésie du mot et contre l'idée que le poème est une fin en soi, c'est vers la poésie du monde que s'est tournée cette autre tradition. White en a repéré les premiers signes chez les surréalistes qui, en suivant le programme de Rimbaud et de Marx, s'étaient fixés l'objectif de « changer la vie » et de « transformer le monde ». Aussi, un tel dépassement de la poésie personnelle s'est traduit par une prise en compte du contexte social. Si White a bien essayé de

⁴¹¹ LAUTRÉAMONT, *op.cit.*

⁴¹² KENNER Hugh. *The Invisible Poet : T.S. Eliot*. New York : McDowell, Obolensky, 1959, p. 55.

⁴¹³ WHITE Kenneth. Thèse non publiée, nous citons ici les pages 1 et 5 du tapuscrit.

« réinventer tout le champ poétique », si son langage est le fruit de longues recherches, il reste que l'ultime visée de son travail est liée aux questions sociétales – « Le projet ultime c'est de créer un nouveau contexte, moins épais, moins opaque, plus mobile, plus ouvert »⁴¹⁴. Bien qu'il ait opté pour l'écriture comme « instrument de travail »⁴¹⁵, l'auteur a toujours cherché à être « sociologiquement efficace »⁴¹⁶, à faire en sorte que son œuvre contribue à faire évoluer le champ social. En abordant le travail d'écriture sous cet angle l'auteur démontre une fois de plus que le poète n'est pas cet individu extravagant qui cherche à tout prix la voie hors de ce monde. Il se pose, bien au contraire, comme une personne pleinement au monde, une personne solidement ancrée à la terre. Dans cette troisième et dernière partie nous nous proposons de mettre en lumière le parcours de White à l'intérieur du champ social. Il apparaîtra qu'une fois encore l'auteur a cherché à « renouer les rapports perdus », à mettre son monde en mouvement, à agir en poète de l'énergie.

⁴¹⁴ *Le Champ du grand travail*, p. 24.

⁴¹⁵ Voir l'introduction à la thèse inachevée sur Paul Éluard : « On sait maintenant, disait Breton, que la poésie doit mener quelque part. La tâche du poète, en somme, ne s'arrête plus au poème achevé, il lui incombe une recherche plus profonde ; la poésie n'est plus une fenêtre sur le ciel, elle devient en quelque sorte un instrument de travail. » Kenneth White, « Poésie et morale dans l'œuvre de Paul Éluard », le manuscrit de cette thèse se trouve à l'IMEC.

⁴¹⁶ WHITE Kenneth. *Le Plateau de l'Albatros*, p. 83.

Chapitre 1

L'écrivain et la société

A) La place de l'écrivain

Avant de se lancer sur ce nouvel itinéraire il est bon de rappeler les origines sociales de l'auteur. Né dans l'entre-deux-guerres dans une Écosse affaiblie économiquement, il a connu les bas-fonds des quartiers difficiles de Glasgow où la misère côtoyait la violence. C'est aussi dans ce contexte qu'il a été introduit à la littérature et aux idéaux d'origine marxiste. Il semble évident que cette culture est présente en filigrane dans son œuvre et dans son approche de la littérature. White est un acteur de son temps, un écrivain qui cherche, à sa manière, à occuper une place importante dans la société dans laquelle il évolue. Afin de mieux cerner ce qui fait l'originalité et la particularité de son travail dans le champ social il sera nécessaire, dans un premier temps, de revenir sur les choix de vie du jeune homme. Longtemps à cheval entre la France et l'Écosse, l'auteur n'a eu de cesse de traquer une dynamique capable de traduire les idées qui agitaient son esprit. C'est à cette recherche que les premières pages de cette dernière partie seront consacrées.

1) Contexte culturel du départ du Royaume-Uni

De 1959 à 1968 White va et vient entre la France et l'Écosse. En 1959, après avoir été nommé meilleur étudiant de l'année à l'Université de Glasgow, suite à un travail sur Rimbaud, le jeune homme obtient une bourse d'études de deux ans pour aller à Paris. Il y commence une thèse sur l'œuvre de Paul Éluard qu'il abandonne assez rapidement pour se concentrer sur *Incandescent Limbo*. Il prolonge son séjour pour ne rentrer en Écosse qu'en 1963 où il enseigne, jusqu'en 1968, les lettres françaises à l'Université de Glasgow. 1968 sonne son départ définitif de Grande-Bretagne pour la France.

Les raisons de ce départ sont multiples, l'épisode des premières publications en fait partie. Entre 1966 et 1968 l'auteur publie trois livres : deux recueils de poèmes et un livre en

prose. La publication, à Londres, de *The Most Difficult Area* est restée gravée dans sa mémoire. Son éditeur, pensant que la poésie n'avait pas réellement d'avenir, lui conseilla pour mieux se faire connaître d'écrire un gros roman. White refusa d'entrer dans les rangs et tomba alors dans l'oubli aux yeux des éditeurs et du public anglais. Un autre éditeur lui dira qu'il écrit, à l'instar de Joyce et Beckett, une littérature continentale qui n'intéresse guère le public anglais. White décida alors de tenter sa chance sur le continent. Rappelons que cet « exil » est un phénomène récurrent dans la vie littéraire de Grande-Bretagne et d'Irlande : Shelley, Lawrence, Stevenson, Joyce ou encore Beckett, ont tous quitté un contexte culturel qui leur était défavorable, voire hostile. White revient sur ce « mouvement migratoire » dans deux essais d'*Une Stratégie paradoxale* : « Le crépuscule de la culture anglaise » et « Lettre ouverte à tous les hyperboréens » :

Tous ceux qui sont capables de juger objectivement, avec du recul, ce qui se passe actuellement en Grande-Bretagne, ne pourront qu'être entièrement d'accord. En vérité, à notre époque, plus d'un poète, mu par l'amour de la vie et les exigences intellectuelles indissociables de la poésie la plus puissante, a jugé impossible de continuer à vivre sur le sol britannique. Pensons simplement à D.H. Lawrence qui haïssait « l'étroitesse procédurière » de l'Angleterre [...] Et il y a Yeats, qui, voyant en Londres l'ennemie de toute culture véritable, projetait de fonder une culture plus fondamentale autour d'une tour solitaire dans le Galway, et Joyce qui, s'il s'est donné la peine de critiquer l'Irlande, considérait l'Angleterre comme au-dessous de la critique, et MacDiarmid qui pendant un demi-siècle n'a cessé de vociférer son anglophobie et sa haine de la « grise Angleterre ».⁴¹⁷

Le message est clair, le Royaume-Uni n'était pas le lieu d'où pourrait émerger une nouvelle poétique. Deux possibilités s'offraient au jeune poète : vivre en contradiction avec ses aspirations, comme Yeats et MacDiarmid, ou le départ. La critique que formule White s'adresse principalement à deux groupes de poètes : le premier, qui concerne la poésie des années 1930, est connu sous le nom de « MacSpaunday », acronyme qui vaut pour MacNeice,

⁴¹⁷ WHITE Kenneth. *Une Stratégie paradoxale*, pp. 65-6.

Spender, Auden et Day-Lewis. Le second, que la critique a nommé « Movement », regroupe une trentaine d'écrivains. La critique de White au sujet des poètes de MacSpaunday est acerbe : leur projet politico-poétique, aux couleurs marxistes, était « fondamentalement dénué de sérieux et d'envergure »⁴¹⁸. De leur côté, les poètes du Movement ont cherché à renouer avec la grande tradition littéraire en abandonnant les avancées poétiques du XX^{ème} siècle. Robert Conquest, dans les introductions qu'il rédige aux deux anthologies du Movement, *New Lines* (1956) et *New Lines 2* (1963), exprime son désaccord vis-à-vis d'une poésie d'influence surréaliste qui puise à la source de l'inconscient⁴¹⁹. Il récuse également toutes les expériences stylistiques propres au modernisme. « Ce qui les intéresse, dit White dans *Une Stratégie paradoxale*, c'est « l'individu » avec ses pensées personnelles, ses sentiments personnels et ses activités personnelles [...] Il n'y a pas de monde dans cette poésie [...] seulement des commentaires sur un environnement (La Grande-Bretagne de l'après-guerre) et sur les « vies privées » qui font partie de cet environnement. »⁴²⁰ Selon White, les deux générations de poètes manquaient sérieusement de profondeur et leurs projets poétiques n'étaient pas porteurs d'idées fortes. Une fois encore la critique est vive et sans compassion. On pourrait néanmoins objecter à l'auteur que la situation est à bien des égards plus complexe. En prenant la nationalité américaine, Auden a par exemple emprunté la voie de l'exil et a ainsi donné de l'envergure à son œuvre. Inconfortable avec la posture de poète engagé qu'il tenait dans les années 1930, il a délaissé les questions politiques pour s'intéresser à l'éthique et à la religion. Son œuvre témoigne d'une érudition vertigineuse et donc d'un goût profond pour l'exploration des idées et des questions esthétiques qu'il a contribuées à faire évoluer. À la lumière de cette lecture, on soulignera que White pratique ce qu'Eliot a appelé la « critique d'atelier » (« workshop criticism ») ; celle-ci consiste en l'élimination pure et simple de tout ce qui ne recoupe pas directement les préoccupations de l'auteur. Le

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁴¹⁹ Robert Conquest évoque à ce sujet la poésie de Dylan Thomas.

⁴²⁰ *Ibid.*, pp. 50-51.

chapitre d'*Une Stratégie paradoxale* se termine tout de même sur une note positive puisqu'il est question de Thom Gunn et Ted Hughes qui « émergent un peu de la médiocrité générale »⁴²¹. Pour étayer son propos, White cite quatre vers du premier qui rappellent le caractère énergétique et engagé de leurs poésies :

You keep both Rule and Energy in view,
Much power in each, most in the balanced two :
Ferocity existing in the fence
Built by an exercised intelligence⁴²²

En évoquant Thom Gunn et Ted Hughes, White opte pour plus de vigueur, un contact rapproché avec la nature et un romantisme, certes, mais un romantisme placé sous le double signe de la structure et de l'énergie. Les termes « Rule », « Energy », « power », « Ferocity » et « exercised » expriment toute la force du langage poétique des deux poètes qui, selon White, sortent du lot. À l'instar des consonnes, nous pensons notamment à la récurrence du [r] dans l'extrait de Thom Gunn mais aussi aux nombreux poèmes de Ted Hughes où le poète fait la part belle aux sonorités dures du Nord de l'Angleterre⁴²³, les poésies gunnienne et hughésienne entendent créer un langage poétique rugueux qui dirait la présence de l'homme au monde. La dureté des consonnes se fait l'écho de la structure que Thom Gunn nomme « Rule » et qui est essentielle pour la conservation des flux d'énergie – « Much power in each, most in the balanced two ». Grâce à cette mise en tension de la règle et de l'énergie il est possible de comprendre précisément ce qui a poussé White à quitter le contexte culturel et intellectuel britannique. Certes, les poètes du MacSpaunday avaient en vue un programme, donc une structure, celle du communisme, mais ils manquaient, selon White, d'envergure et

⁴²¹ *Ibid.*, p. 51.

⁴²² Extrait de « Tribute to Yvor Winters » donné par Kenneth White dans *Une Stratégie paradoxale*. Rappelons qu'Yvor Winters est un poète américain de la première moitié du XX^{ème} siècle dont Thom Gunn a été l'étudiant.

⁴²³ Nous pensons par exemple au recueil *Crow* où les consonnes abondent.

de puissance. Quant aux poètes du Movement, repliés sur la sphère de l'individu, ils n'avaient pas de programme capable de structurer leur pensée et de tenir les énergies en mouvement. L'inexistence, sur le sol britannique, de cette dialectique entre la structure et les forces en mouvement – garante d'un projet poétique fort – allait donc pousser White, comme certains de ses prédécesseurs, à tenter sa chance sur le continent.

Précisons avant d'en venir au départ pour la France que la notion de groupe, appliquée au contexte littéraire anglais, est quelque peu fallacieuse. Comme bien souvent dans l'histoire de la littérature britannique les « écoles » n'existent pas réellement. Les exemples du MacSpaunday et du Movement montrent que l'hétérogénéité est telle qu'il est difficile de trouver des lignes de force communes. Les poètes du MacSpaunday, par exemple, n'ont en commun que leur bord politique. Le contexte français, de l'entre-deux-guerres à 1968, est relativement différent. Des groupes revendiqués par leurs auteurs (pensons au groupe Surréaliste, au Grand Jeu ou encore au Collège de sociologie) se forment et ont une durée de vie assez longue pour que leurs programmes s'érigent en un tout sinon cohérent du moins lisible. C'est ce phénomène qui a donc attiré White en France.

2) Contexte culturel français et premières pistes

White arrive à Paris en 1959, la vie culturelle littéraire et philosophique bat son plein. Les années 1950, celles de l'existentialisme, et les années 1960, celles du structuralisme, voient la publication d'œuvres majeures. Sartre, Camus, Beauvoir, Merleau-Ponty, Lévi-Strauss, Barthes, Althusser, Vernant et bientôt Foucault, Bourdieu, Lacan donnent à Paris des allures de centre névralgique de la culture. La question de l'engagement en littérature est formulée, une réflexion sur l'archéologie de la pensée est menée à plusieurs niveaux, l'ouverture à d'autres civilisations donne lieu à des ouvrages qui éclairent l'histoire

européenne. Les grands esprits sont concentrés dans la capitale française et leurs travaux contribuent à l'évolution des mœurs. Philosophes, phénoménologues, devrait-on dire, romanciers et poètes s'écoutent et se lisent, nul grand écrivain n'ignore les avancées de la pensée et nulle grande « fiction » n'en est le reflet. Ce n'est plus à un crépuscule auquel l'auteur est confronté, mais à l'aube d'un contexte culturel des plus fertiles. Dans cette nébuleuse littéraire et philosophique il se fraye un chemin en direction d'autres groupes, plus anciens, qui avaient été formés à la fin de la Grande Guerre : le Groupe surréaliste, le Collège de Sociologie et le Grand Jeu. Notons au passage que l'auteur ne se focalise ni sur l'existentialisme, ni sur le structuralisme et, bien qu'il en mentionne les grands acteurs ici et là, qu'il n'en est jamais directement question dans son œuvre. White aurait-il un goût plus prononcé pour les groupes que pour les mouvements qui sont par nature plus diffus, donc moins structurés ?

« Je pense au Collège de Sociologie, dit-il dans son ouvrage sur Antonin Artaud, qui restera, avec le groupe Surréaliste et le Grand Jeu, un des plus intéressants foyers d'intelligence et de création du XX^{ème} siècle. »⁴²⁴ Cette citation donne une première réponse à notre question. White semble avoir davantage été attiré par ces œuvres collectives, par ces collectifs qui cherchent à faire œuvre commune. L'existentialisme et le structuralisme n'ont pas formé d'unité à proprement parler, ils ont été des mouvements constitués de fortes têtes et préoccupés par des problématiques similaires. Le surréalisme, le Grand Jeu et le Collège de Sociologie ont, quant à eux, existé en tant que groupes, avec un programme, voire un manifeste.

During his first sojourn in Paris, when he was plunged in Surrealism, working at a thesis on the relationship between poetry and politics, White was studying all the

⁴²⁴ WHITE Kenneth. *Le Monde d'Antonin Artaud*. Paris : Éditions Complexe, collection « Le regard littéraire », 1989, p. 70.

deviant cultural movements that Europe had known, from the Brethren of the Free Spirit of the Middle Ages up to clandestine groups.⁴²⁵

White s'est donc intéressé de près à l'ensemble des mouvements déviants que l'Europe a connu. Qu'ont-ils en commun ? Que pouvaient-ils apporter au jeune écrivain écossais qui avait quitté les îles britanniques déplorant le manque de dynamisme ambiant ? Pour commencer, soulignons le fait que tous ces groupes sont nés dans des périodes de crise idéologique et politique. Les Frères du Libre-Esprit, ainsi appelés par l'Inquisition, est un courant de pensée qui naît et se répand à travers l'Europe dès le XII^{ème} siècle. Les Frères avaient pour objectif de se libérer du poids de l'institution religieuse ; on les dit panthéistes avant l'heure. Plus proches de nous, le groupe Surréaliste, le Grand Jeu et le Collège de Sociologie sont nés dans la période de l'entre deux guerres. Ces trois groupes ont eu une influence certaine sur l'œuvre de White. Nous chercherons donc à mettre en lumière leurs spécificités.

Le surréalisme naît en 1919 avec le double objectif de « changer la vie » et de « transformer le monde ». Ses acteurs empruntent à Rimbaud et à Marx ces deux expressions chocs qu'ils tenteront de mettre en pratique. Dans *Le Monde d'Antonin Artaud* White revient sur leur manifeste et en rappelle les points forts :

1. Nous n'avons rien à voir avec la littérature ; mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde.
2. Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie ; il est un moyen de libération totale de l'esprit, et de tout ce qui lui ressemble.
3. Nous sommes bien décidés à faire une Révolution.
4. [...]
5. Nous ne prétendons rien changer aux mœurs des hommes, mais nous pensons bien leur démontrer la fragilité de leurs pensées, et sur quelles

⁴²⁵ MCMANUS Tony. *The Radical Field. Kenneth White and Geopoetics*. Dingwall : Sandstone Press Ltd, 2007, p. 80.

assises mouvantes, sur quelles caves, ils ont fixé leurs tremblantes
maisons.⁴²⁶

Cet extrait donne à voir les grandes lignes du programme éthique du groupe Surréaliste. Loin de la littérature au sens commun du terme – « nous n’avons rien à voir avec la littérature » – les surréalistes entendent changer la vie en mettant l’accent sur le quotidien et l’exploration de l’inconscient – « Le surréalisme [...] est un moyen de libération totale de l’esprit ». Il convient de distinguer deux périodes dans l’histoire du groupe et d’évoquer l’année charnière que constitue 1927. Ainsi, jusqu’en 1927 la dimension sociale du surréalisme reste en retrait, mais c’est avec l’entrée en politique de Breton, d’Éluard et d’Aragon, qui rejoignent le parti communiste, que le surréalisme étend son programme. Ce programme, ainsi amendé, fait entrer l’homme de lettres en politique et laisse entendre que le groupe, avec toutes les dissidences que nous connaissons, a cherché « à faire une Révolution » en s’immisçant, à sa manière, dans la vie politique. Ainsi, lorsque soixante ans plus tard White se demande « comment lier la poétique et la politique »⁴²⁷, il ne fait aucun doute que c’est avec l’expérience de ses prédécesseurs à l’esprit qu’il se lance dans sa propre aventure collective.

Le Grand Jeu, une autre aventure collective, est fondé en 1927 et dissout en 1932. René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vailland et Robert Meyrat sont les fondateurs de ce groupe. Proche du surréalisme à ses débuts puis en rupture avec lui, le Grand Jeu a également défini un programme à caractère révolutionnaire :

Nous ne formons pas un groupe littéraire, mais une union d'hommes liés à la même recherche. Ceci est notre dernier acte en commun ; art, littérature ne sont pour nous que des moyens [...] Faire craquer pour nous tous les cadres des contraintes qu'un être social a coutume d'accepter [...] Les changements de

⁴²⁶ WHITE Kenneth, p. 55.

⁴²⁷ *Le Plateau de l'Albatros*, p. 87.

ministère ou de régime nous importent peu. Nous attachons à l'acte même de révolte une puissance capable de bien des miracles.⁴²⁸

L'expérience du Grand Jeu se distingue du surréalisme notamment par le fait que ses membres rejettent l'idée d'entrer en politique – « Les changements de ministère nous importent peu. » En revanche les deux groupes partagent un sens aigu de la révolte, une haine de la littérature en tant que telle et un profond désir de bousculer les conventions sociales qui forment les esprits – « Faire craquer pour nous tous les cadres des contraintes qu'un être social a coutume d'accepter » fait écho à « nous pensons bien leur démontrer la fragilité de leur pensée ». Bien que, lorsqu'on le compare au groupe Surréaliste, il n'ait pas existé très longtemps, le Grand Jeu reste pour White un moment clé de l'histoire « artistique » du XX^{ème} siècle.

Le troisième et dernier groupe rassemble des personnalités qui elles aussi ont eu un impact déterminant sur la vie « littéraire » du XX^{ème} siècle. Les auteurs les plus en vue du Collège de Sociologie sont Bataille, Caillois, Leiris, Kojève, Paulhan. Le Collège a eu une vie courte, de 1937 à 1939, mais néanmoins intense. Sur fond de crise internationale le Collège travaillait autour de l'idée d'une « sociologie sacrée »⁴²⁹. Celle-ci devait permettre de penser une nouvelle organisation de la société loin des modèles politiques en place, loin de la politique elle-même. Contre le fascisme et l'ordre bourgeois, sceptique vis-à-vis du communisme, en rupture avec la littérature engagée, le Collège ne faisait ni de la politique, ni de la littérature. L'histoire retiendra qu'il a surtout contribué à mettre en branle les idées, celles de la société de son temps et celles de ses acteurs dont les œuvres furent marquées par ce passage.

⁴²⁸ Ceci est un extrait de l'« Avant-propos » du premier numéro de la revue *Le Grand Jeu*. Il date de l'été 1928 mais n'a pas été publié avant 1977. Paris : éditions Jean-Michel Place, 1977, p. 2.

⁴²⁹ Par « sociologie sacrée » les membres du Collège entendaient « l'étude de l'existence sociale dans toutes celles de ses manifestations où se fait jour la présence active du sacré. » Cf. Le numéro 3/4 de la revue *Acéphale* de juillet 1937.

Voilà donc ce sur quoi l'auteur travaille à son arrivée à Paris. De ces trois groupes nous retiendrons deux choses : leur aversion pour une littérature trop littéraire et des convictions sociales fortes. Bien qu'en rupture avec la tradition littéraire, ces hommes de lettres écriront des romans, des poèmes et des essais. Paradoxe ? À coup sûr. Mais le paradoxe, inhérent à toute situation de crise, a le mérite de tordre les idées. De cette torsion naît parfois du neuf, tout du moins un questionnement profond. Leurs travaux interrogent la place de l'écrivain dans la société, cherchent à comprendre ce que peut la littérature et ce que peut l'homme de lettres. Dans sa thèse sur Éluard, rapidement abandonnée, le jeune doctorant travaillait autour de cette question.

En effet, en 1959 White arrive à Paris pour faire une thèse dont le volumineux tapuscrit peut être consulté à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine de Caen. La trame de la thèse, de l'introduction à la conclusion, avait été pensée et certaines parties rédigées. Nous voyons dans ce projet avorté un des points de départ de l'œuvre whitienne en cela qu'il montre clairement tout l'intérêt porté par l'auteur aux questions sociétales. Il convient donc d'en rappeler le titre – « Poésie et morale dans l'œuvre d'Éluard » – et de mettre en lumière le contexte global de ce doctorat. Rappelons d'abord que Paul Éluard est l'archétype du poète engagé et que les deux thèmes auxquels il a consacré son temps sont l'amour et l'engagement. Après avoir rejoint le parti communiste Éluard a rejoint la résistance qu'il a notamment servie par la force de son écriture. En 1942, pour donner du courage aux troupes, son poème « Liberté » a été parachuté à des milliers d'exemplaires sur le sol français prouvant ainsi que la littérature pouvait jouer un rôle important sur le front et être synonyme d'engagement. Si White ne s'est pas focalisé sur l'engagement du poète pendant la guerre, il a néanmoins cherché à interroger le potentiel de la littérature et à comprendre jusqu'où l'action de l'écrivain pouvait être « sociologiquement efficace »⁴³⁰ :

⁴³⁰ *Le Plateau de l'Albatros*, p. 83.

Nous espérons aussi que cette exploration (explorer le problème d'une façon concrète et non pas seulement dans l'a priori) s'achemine vers une conclusion qui soit valable et qui puisse nourrir les consciences des hommes d'aujourd'hui. Si donc notre enquête se poursuit dans le passé, notre but est actuel. Nous sentons en effet le passé comme une responsabilité, comme une matière qui exige une perpétuelle mise en conscience. C'est cette mise en conscience, liée à la préoccupation constante de répondre au présent et former ainsi l'avenir, qui constitue pour nous la tâche du critique [...] On sait maintenant, disait Breton, que la poésie doit mener quelque part. La tâche du poète, en somme, ne s'arrête plus au poème achevé, il lui incombe une recherche plus profonde ; la poésie n'est plus une fenêtre sur le ciel, elle devient en quelque sorte un instrument de travail.⁴³¹

L'influence du groupe Surréaliste, du Grand Jeu et du Collège de Sociologie se fait clairement sentir, White confère à son écriture des vertus autres qu'esthétiques. « Nourrir les consciences des hommes d'aujourd'hui », « notre but est actuel », « une perpétuelle mise en conscience » ou encore « la tâche du poète [...] ne s'arrête plus au poème achevé », entrent en résonance avec les programmes révolutionnaires de ces écrivains de la marge. Pour le jeune doctorant, la littérature n'est ni une fin en soi, ni un moyen de fuir hors de ce monde, mais elle est l'outil avec lequel il va essayer de donner de la consistance au présent. Aussi, passé, présent, avenir, constituent la trame sur laquelle sa réflexion repose. Dans une telle perspective, l'écrivain est un réel acteur social qui s'interroge sur le sens à donner à la Cité et sur la place qu'il peut occuper à l'intérieur de celle-ci. Le titre de cette thèse – « Poésie et morale dans l'œuvre d'Éluard » – rend explicite le fait que le jeune White se définissait comme un homme de lettres engagé. Pourtant, l'œuvre whitienne, telle que nous la connaissons aujourd'hui, ne tombe pas dans le domaine de la littérature dite engagée. Faut-il comprendre qu'en abandonnant ce projet de thèse White aurait pris ses distances avec l'engagement ? Se serait-il désengagé comme l'on fait beaucoup d'intellectuels dès la fin des années 1960 ?

⁴³¹ WHITE Kenneth. Thèse non publiée, nous citons ici les pages 1 et 5 du tapuscrit.

In Glasgow I read Plekhanov's 'Essay on the Development of the Monist Conception of History', and later on, in Paris, I read one after the other of the marxist and communist texts put out by the Moscow Editions, but more and more out of a sense of duty and solidarity than with any real conviction (the philosophical judgments of the communist dictionaries and encyclopedias were abominably simplistic) – it was only after May 68 that I abandoned this line entirely.⁴³²

En une quinzaine d'années White a progressivement pris ses distances d'avec une certaine forme de militantisme. Bien que les idées marxistes et le communisme aient eu, jusque dans les années 1960, le vent en poupe et que l'aspiration à une société égalitaire n'ait pas été encore sapée par les révélations de Soljenitsyne en 1966⁴³³, White éprouvait déjà le besoin de se tenir à l'écart d'une idéologie jugée trop simpliste – « the philosophical judgments of the communist dictionaries and encyclopedias were abominably simplistic ». Le sens du devoir et de la solidarité qu'évoque l'auteur – « a sense of duty and solidarity » – montre d'ailleurs qu'il était en accord avec l'idée d'une société sans classe, d'une organisation sociale sans État et du sens du partage qui font la spécificité du communisme, mais qu'il ne s'est pas fait à la mise en pratique des idées. Ce faisant, l'auteur semble progressivement être passé de l'avant-garde (« notre but est actuel ») à l'arrière-garde, suivant ainsi une tendance générale qui, dès le début des années 1960, a vu les intellectuels s'éloigner de la politique. La raison de ce désengagement collectif était double : premièrement, Sartre, un des penseurs les plus engagés de sa génération, n'était plus la figure incontournable qu'il avait été dans les années 1950 et, deuxièmement, le contexte géopolitique international, plus stable qu'au sortir de la guerre, légitimait une prise de recul vis-à-vis de l'actualité la plus brûlante. Globalement, la littérature « était alors occupée à reconquérir sa singularité contre

⁴³² MCMANUS Tony, *op. cit.*, p. 82.

⁴³³ L'auteur russe, dans *L'Archipel du Goulag*, a fortement contribué à mettre au grand jour les atrocités perpétuées par l'URSS.

l’envahissement du politique qui avait caractérisé la période sartrienne. »⁴³⁴ Si une réflexion sur la notion d’engagement a été menée dès le début des années 1960, c’est avec les événements de mai 1968 que, chez White au moins, elle a atteint son point de non retour – « it was only after May 68 that I abandoned this line entirely. » Ainsi, comme chez plusieurs de ses contemporains, mai 1968 a été vu par l’auteur comme un baroud d’honneur :

Il est probable qu’une révolution culturelle n’existe pas – une révolution est politique ou n’est pas. Mais il peut y avoir un mouvement culturel qui débouche sur la politique et amène une révolution [...] Ce qui nous mène au problème que Mai a débusqué en pleine lumière : la relation entre culture et politique, ou plus radicalement encore peut-être, la relation entre poésie [...] et politique. [...] Il y a le poète et le militant. Pourtant en mai la jonction se fit. Les poètes militèrent, et les militants se firent poètes [...] C’est peut-être pourquoi le mouvement a « échoué », mais telle en était l’essence, et c’est un signe pour l’avenir. C’est à partir de ce point que se développera le progrès, le véritable progrès humain.⁴³⁵

Les événements de mai 1968 ont interpellé et interrogé l’auteur : est-il possible de faire une « révolution culturelle » ? De quoi est faite la « relation entre culture et politique », « entre poésie et politique » ? Le poète peut-il être un militant ? Mai 1968 n’a pas apporté de réponses à ces questions mais, dans la « jonction » entre poésie et politique, White a vu le point de départ vers un renouveau profond – « C’est à partir de ce point que se développera le progrès, le véritable progrès humain. » Aussi, tout en s’éloignant des questions d’actualité, tout en oubliant l’idée que l’homme de lettres devait éclairer le peuple de ses analyses pénétrantes par le biais, par exemple, de la presse quotidienne, White n’est pas retombé dans l’impasse esthétique mais a adopté une position intermédiaire, à mi-chemin entre l’esthétique et le politique.

⁴³⁴ DENIS Benoît. *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2000, p. 280.

⁴³⁵ WHITE Kenneth. *Une Stratégie paradoxale*, pp. 84-85.

B) Dépasser l'œuvre personnelle

Le parcours de jeunesse de l'auteur montre qu'en plus du travail d'écriture il a médité sur la place de l'écrivain dans la société et, parallèlement, sur la portée de l'œuvre littéraire. Conscient que cette dernière est restreinte au champ, quelque peu confiné, de la lecture, il a très tôt pensé à un dépassement de l'œuvre personnelle ; ce dépassement est une problématique constante de son travail, il se pose comme la condition sine qua non à l'élaboration d'une œuvre d'envergure et à l'émergence d'un contexte social « plus mobile » et « plus ouvert ».

1) « In and out of institutions » : l'ambivalence nécessaire

Chez White, le dépassement de l'œuvre personnelle est étroitement lié à la question de la transmission du savoir. Aussi, de Glasgow à Paris en passant par Pau, ce n'est pas moins de quatre universités qui ont vu passer l'idiosyncratique écossais. Dans un entretien qui date des années 1980, White fut amené à se prononcer sur la question de l'éducation, partant de la pédagogie. Dans sa réponse il rappelle ce que Tchouang-tseu disait à ce propos : « On ne peut pas parler du Tao à des pédagogues – ils ont l'esprit trop borné. »⁴³⁶ Le taoïsme promeut la souplesse, la pédagogie les cadres ; utilisés de manière trop systématique, les outils pédagogiques finissent par étouffer le savoir. Dans ce même entretien White ajoute « qu'il y a des esprits bien plus bornés que ceux des pédagogues » et que « l'éducation l'intéresse » ; « c'est un travail essentiel, dit-il, et difficile – le champ social sans doute le plus complexe. »⁴³⁷ C'est en adoptant cette attitude résolument ambivalente que l'auteur a évolué au sein des institutions.

⁴³⁶ WHITE Kenneth. *Le Poète cosmographe*, p. 170.

⁴³⁷ *Ibid.*

I've been in and out of institutions
banged a few doors

in and out of lives and loves
come away with a few scars⁴³⁸

Le quatrième vers met subtilement l'accent sur la notion d'ambivalence. Si le terme « scar », dont l'acception première signifie « cicatrice », vient dire les difficultés rencontrées en étant à l'intérieur de l'institution, il est possible, à l'aune de l'étymologie du même terme, de faire apparaître un sens tout autre. « Scar » vient du grec translittéré *eskhara* qui renvoie à l'idée de « foyer » et d'« âtre ». L'auteur laisse donc entendre que l'université peut être tout autant un lieu où l'on s'écorche, c'est-à-dire où l'on achoppe, qu'un foyer où l'on concentre les énergies. Ceci fait très largement écho à deux chapitres de l'essai *Une stratégie paradoxale*. D'un côté l'université est décrite comme une usine à diplômes – « L'université bidon » – et de l'autre comme un lieu du possible – « Vers une université créatrice ».

Il [l'étudiant] a derrière lui ses parents, devant lui un diplôme, et entre les deux un processus ruminatoire d'assimilation qu'on appelle généralement travail ; et autour de lui la vie bidon des clubs universitaires [...] Existentiellement il est pris au piège. À l'école ni son sens de l'observation du réel ni son autonomie mentale n'ont été développés [...] C'est ce produit mécanisé qu'on appelle étudiant. Quand on pense au sens du mot étudiant (*studere*, être ardent) on saisit combien le pseudo-étudiant moderne est loin de toute forme d'études authentiques.⁴³⁹

Lorsqu'il a rédigé cet article White était en passe de quitter la Grande-Bretagne, cette analyse découle donc de ses années passées à l'Université de Glasgow nommée « Z » dans l'article. Il imagine que ce qui se passe à « Z » peut avoir lieu dans d'autres universités, l'analyse qu'il propose pourrait donc servir de garde-fou. Les expressions « processus ruminatoire d'assimilation », « pris au piège », « produit mécanisé » ou encore « pseudo-

⁴³⁸ WHITE Kenneth. *Open World*, p. 303.

⁴³⁹ WHITE Kenneth, p. 32.

étudiant » viennent dire toute l'amertume de White vis-à-vis d'un système universitaire sclérosant. Le « pseudo-étudiant » évolue dans un espace extrêmement fermé – « Il a derrière lui ses parents, devant lui un diplôme » – qui ne peut lui permettre de devenir ce qu'il est, de se développer pleinement. En écho à l'étymologie de « scars », l'auteur évoque le sens premier d'« étudier » – « (*studere*, être ardent) ». « Foyer », « âtre » et ici « être ardent », sont autant de termes qui font signe en direction des nouvelles perspectives envisagées. Des « études authentiques » impliqueraient donc une dépense d'énergie et une mise en mouvement du corps et de l'esprit – « À l'école ni son sens de l'observation du réel ni son autonomie mentale n'ont été développés ». C'est dans cette dynamique que White a élaboré l'article qui sert de pendant à cette critique en règle que constitue « L'université bidon ».

Dans « Vers une université créatrice » l'auteur cite Gaston Bachelard en mettant l'accent sur certains disfonctionnements propres au corps enseignant : « Tout éducateur qui voit baisser son *shifting character* doit être mis à la retraite. Il est impossible d'éduquer par simple référence à un passé d'éducation. Le maître doit apprendre en enseignant, hors de son enseignement. Fût-il très instruit, sans un *shifting character* en exercice il ne peut donner l'expérience de l'ouverture. »⁴⁴⁰ Lorsque White lit l'œuvre du philosophe français c'est, une fois encore, l'ambivalence qui retient son attention. En effet, l'oxymore « *shifting character* » dit à la fois la permanence et le changement, le renouvellement. Le « *shifting character* », le double sens de « scar » ainsi que l'adjectif « paradoxale » contenu dans le titre de l'essai *Une Stratégie paradoxale*, entrent donc en résonance et montrent à quel point l'ambivalence est une notion nécessaire à la stratégie et aux perspectives d'avenir envisagées par l'auteur. Ramené au contexte de l'enseignement, le « *shifting character* » correspond à l'exigence professionnelle d'un enseignant. White, dans le sillage de Bachelard, insiste sur l'importance pour tout enseignant de constamment remettre à flot ses connaissances. « L'expérience de

⁴⁴⁰ WHITE Kenneth. *Une Stratégie paradoxale*, p. 88.

l'ouverture », garante d'un enseignement authentique, peut être transmise si et seulement si l'apprenant continue à apprendre. « À leur corps défendant, dira White dans un autre article, ils [les enseignants] sont impliqués dans un processus de décomposition. L'évolution de l'Université [...] signifie que la personnalité de l'enseignant [...] devient un facteur négligeable dans le fonctionnement de l'Université »⁴⁴¹. Au-delà du manque de volonté personnelle, se cache toute une culture, toute une politique de l'éducatif qui n'invite pas l'enseignant à affûter son « shifting character ». Aussi, c'est à ce titre que White pense que l'université a besoin de « marginaux » qui, puisant leur énergie à l'extérieur, viendront nourrir l'institution. Ce dernier dira ailleurs qu'il « faut que celui qui enseigne reste autonome, qu'il ne soit pas trop institutionnalisé. »⁴⁴² L'enseignant doit s'efforcer, à l'instar du nomade intellectuel, d'être toujours en mouvement, d'être une « tête chercheuse » qui n'arrête jamais de naviguer dans l'océan du savoir. L'« éducatif », vu sous cet angle, annonce le retour en force du couple enseignant-chercheur, poète-professeur.

2) La figure du poète-professeur

Lorsque White évoque la figure du poète-professeur il se réfère aux États-Unis, à la Grande-Bretagne et à la France. Aussi, de son œuvre émerge une lecture comparative des différentes approches et pratiques. Il sera tout d'abord critique vis-à-vis du statut nord-américain de « poet on campus » qu'il décrit comme une « soupape »⁴⁴³ par trop médiatisée. Par ailleurs, il dira que la France, contrairement à la Grande-Bretagne, a par trop apprivoisé la figure du professeur lui faisant perdre sa dimension excentrique. C'est donc en des

⁴⁴¹ *Op.cit.*, p. 35.

⁴⁴² *Le Poète cosmographe*, p. 176.

⁴⁴³ *Op.cit.*, p. 178.

personnages tels que Whitehead et Wittgenstein⁴⁴⁴ que White s'est le plus reconnu, ces « professeurs sauvages » qui « apportent de l'air »⁴⁴⁵ et travaillent à étendre la marge. Partant de ce constat, White a cherché, comme Carl Jung lui avait suggéré, à faire se recouper création et éducation : « dans *Types psychologiques*, Carl Jung définit l'artiste non seulement comme un créateur, mais comme un éducateur, car ses « œuvres ont la valeur de symboles qui ébauchent les lignes futures du développement. »⁴⁴⁶ Les « lignes futures du développement » – on reconnaîtra là un vocabulaire et des motivations très proches de ceux employés dans l'introduction à la thèse sur Éluard – sont donc ce à quoi le poète-professeur s'est essayé.

En plus de cours de poésie (« L'ouverture du champ », « Champs d'énergie ») et de séminaires d'ordre philosophico-poétique (le séminaire « Orient-Occident », connu familièrement sous le nom de « séminaire du Vieil Etang » ou « séminaire de la Montagne Froide » ; le séminaire « Poétique du monde ouvert ») que j'ai pu insérer marginalement ou insulairement dans des systèmes nationaux d'éducation de plus en plus menacés de toutes sortes de réductionnisme, un autre de mes « cercles concentriques » a consisté en groupes, en foyers d'énergie, créés dans le but d'ouvrir un espace commun qui soit autre chose qu'une suite de lieux communs.⁴⁴⁷

L'excentricité s'exprime pleinement à travers les adverbes « marginalement » et « insulairement » ; ils font signe en direction de l'extérieur et ils sont le signe d'une ouverture. Par ailleurs, l'auteur montre que son approche de l'enseignement découle directement de sa propre expérience. À ce titre, « insulairement » rappelle les « isolatoes » de Melville – « Each isolato living on a continent of his own » – en qui l'auteur voyait un air de famille. En faisant l'épreuve de la marge et de l'isolement, c'est-à-dire en faisant l'« expérience de l'ouverture », White répond également aux exigences bachelardiennes – « Fût-il très instruit, sans un *shifting character* en exercice il ne peut donner l'expérience de l'ouverture. » Des « cours de

⁴⁴⁴ Rappelons que Whitehead a enseigné à Cambridge de 1884 à 1910 et à Londres de 1910 à 1926 et Wittgenstein à Londres du début des années 1930 jusqu'à 1947.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁴⁴⁶ *Une Stratégie paradoxale*, pp. 15-16.

⁴⁴⁷ *Op.cit.*, p. 16.

poésie » aux « séminaires » en passant par des « groupes » dits para-universitaires White a donc fait feu de tout bois pour « ouvrir un espace commun ».

Dans le séminaire « Orient-Occident » ou, en anglais, « East-West Synthesis », White s'est attaché à mettre en lumière le dialogue entre les deux « continents ». Partant de l'attrait des romantiques et, surtout, des transcendentalistes pour la culture extrême-orientale, le séminaire évoquait tout autant les figures marquantes du monde anglophone que celles du monde francophone. Thoreau et Pound, Segalen et Michaux, pour ne citer qu'eux, étaient au programme. Le champ littéraire tel que White l'envisageait étant ouvert, il était aussi question de sciences, avec *Le Tao de la physique* de Frijtof Capra, de philosophie et d'histoire des religions. Les occidentaux Mircéa Eliade, Marcel Granet et Alan Watts côtoyaient les orientaux Chang Chung-yuan (*Le Monde du Tao*), Liou Kia-hway (*L'Esprit synthétique de la Chine*) et Fromm Suzuki (*Bouddhisme Zen et psychanalyse*). La logique de ce séminaire était donc résolument transcontinentale et transdisciplinaire. Ces deux caractéristiques furent également celles de « Poétique du monde ouvert », séminaire qui prolongeait la réflexion menée dans « Orient-Occident » et où il était question de « notions telles que forme ouverte, *kinesis* (plutôt que *mimesis*), logique non-aristotélicienne », ou encore de « composition by field »⁴⁴⁸. Inutile de préciser que ces deux séminaires dépassaient de loin le simple champ littéraire et que l'objectif était le décloisonnement du savoir. Avec un « shifting character » des plus affûtés, White proposait aux étudiants une mise en tension de domaines apparemment opposés et, ainsi, « ébauch[aient] les lignes futures du développement », ouvrait un « espace commun qui soit autre chose qu'une suite de lieux communs », donnait l'« expérience de l'ouverture ». À ce titre, Norman Bissel parle de son ancien professeur comme d'un homme inspiré et inspirant – « He is a great ideas man and inspirational teacher » ; Olivier Delbard, ancien étudiant et doctorant de l'auteur, définit l'enseignement de

⁴⁴⁸ *Ibid.*

White en trois mots : « ouverture, questionnement, décloisonnement ». Plus récemment, le témoignage de l'universitaire Genevois Bertrand Lévy vient confirmer les expériences précédentes : « l'œuvre de Kenneth White que nous analysons en séminaire fait l'objet d'un grand intérêt [...] De manière générale, la géopoétique vivifie mon cours de géographie humaniste ; il en constitue un moment clé, qui accélère la connaissance de mes étudiants. »⁴⁴⁹

Le commentaire de Bertrand Lévy montre que la lecture et l'étude de l'œuvre a un impact similaire à l'enseignement. « Grand intérêt », « vivifie », « accélère » font écho à « inspirational », « ouverture », « questionnement », ou « décloisonnement ». White élève les consciences en leurs permettant de dépasser les clivages, de franchir les fossés, d'évoluer par-delà les frontières, il est, en cela, un passeur hors pair qui éclaire des pans entiers de l'histoire et fait apparaître des connexions insolites.

L'utilisation du mot « pédagogie » qui, dans le contexte de vagabondage universel, peut surprendre, remonte même sans doute directement à la notion de *païdeuma* que l'on trouve chez l'auteur du *Destin des civilisations*. Pour Frobenius, la *païdeuma* est le sens profond et d'abord ignoré du patrimoine culturel d'un peuple, ou encore des possibilités latentes d'une époque. Le travail « pédagogique » consisterait à faire prendre conscience de la *païdeuma*.⁴⁵⁰

Pédagogie et vagabondage, la structure et le flux, s'unissent, une fois de plus, dans cette approche de l'enseignement. White, qui exprime ici assez clairement l'orientation que lui-même a donnée à son enseignement, prolonge la tradition de Frobenius. Au-delà, ou plus précisément, à la base du « pédagogique », qui est « l'action de conduire les enfants », se trouve la *païdeuma*. Mettre l'accent sur celle-ci c'est accorder une place de choix au « patrimoine culturel » et se focaliser sur « les possibilités latentes d'une époque » et, encore une fois, « ébauch[er] les lignes futures du développement. » C'est bien à cela que White s'est

⁴⁴⁹ Ces deux citations sont tirées des entretiens que nous avons menés et que l'on retrouvera dans leur intégralité dans l'annexe de ce travail.

⁴⁵⁰ *L'Esprit nomade*, p. 43.

exercé tout au long de sa carrière universitaire, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur des murs de l'université.

3) Les groupes para-universitaires

Dans une citation donnée précédemment White parlait des « groupes » qu'il avait fondés en les comparant à des « foyers d'énergie » capables « d'ouvrir un espace commun qui soit autre chose qu'une suite de lieux communs. »⁴⁵¹ Ces groupes ont pris le nom de « groupes para-universitaires ». Rappelons que le suffixe *para* signifie « à côté de » et que dans la logique de l'auteur, « para-universitaire » doit être compris comme « en marge de l'université ». White ne fut pas le premier à créer de tels groupes. En effet, plusieurs expériences de ce type (telles celles du Black Mountain College et du Bauhaus) ont été menées au XX^{ème} siècle et l'auteur s'en est inspiré :

Beaucoup d'entre nous, un jour ou l'autre, ont envisagé la création de centres nouveaux, en dehors des institutions existantes – des endroits nouveaux qui ressembleraient plus ou moins au Bauhaus : « [...] dans un cadre non rigide, mais qui était un cadre quand même, il régnait une sorte de douce anarchie [...] l'exaltante amitié entre élèves et professeurs. » Mais cette création d'institutions nouvelles, pour attirantes et fécondes qu'elles puissent être, laisserait toujours les institutions existantes, avec le poids de l'économie et de la politique existantes derrière elles, aux mains des « derniers hommes ». L'université créatrice doit donc se situer (comme une sorte de fantôme) à l'intérieur des institutions existantes, et poursuivre là son travail. Son travail est critique-créateur. Un travail qui peut être résumé comme suit : la critique est la destruction comme joie, l'agressivité du créateur. Le créateur des valeurs n'est pas séparable d'un destructeur, d'un criminel, et d'un critique : critique des valeurs établies, critique des valeurs réactives, critique de la bassesse (Deleuze).⁴⁵²

Les « centres nouveaux » en lesquels White croit, doivent « donc se situer (comme un fantôme) à l'intérieur des institutions existantes », ils doivent y être rattachés. Pourquoi ?

⁴⁵¹ *Une Stratégie paradoxale*, p. 16.

⁴⁵² *Op.cit.*, p. 99.

Parce que les expériences similaires à celles du Bauhaus ou du Black Mountain College se sont souvent soldées par un échec, par une marginalisation. C'est, au contraire, en évoluant au cœur d'une institution qu'il est possible, en plus d'atteindre le plus grand nombre, de travailler en marge sans se marginaliser. L'ambivalence soulignée antérieurement est, ici encore, très présente. L'auteur joue de ce mouvement de va-et-vient entre le centre et la marge, il évolue dans une logique d'expansion et de concentration. C'est sur ce mode d'alternance que l'université créatrice, « comme un fantôme », peut mener à bien son travail. Par ailleurs, White suggère, dans une perspective nietzschéo-deleuzienne, que ce travail soit placé sous le double signe, ambivalent, de la destruction et de la création. Non sans rappeler l'itinéraire personnel de White (celui qui ouvre sur une revitalisation de l'être) le travail du critique est indissociable d'un gai savoir – « la critique est la destruction comme joie ». L'auteur laisse donc entendre qu'aujourd'hui la poésie, la poétique et l'esthétique constituent le seul champ critique de la culture moderne. C'est avec ce programme à l'esprit que l'auteur a donc créé ses groupes para-universitaires.

Depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui, White a été à l'origine de cinq groupes et a participé furtivement à un sixième. Le projet le plus conséquent est sans conteste la création de l'Institut international de géopoétique auquel le prochain chapitre sera consacré. Pour l'heure, nous essayerons de mettre au jour la logique sous-jacente à ces groupes para-universitaires afin de comprendre ce qui s'est mis en place en amont de l'Institut. Le premier groupe remonte à 1963, il avait pour nom le « Jargon Group » et s'adressait aux marginaux et à leur langue : « Jargon itself ? – not so much sweet jargonying, as that jargon which only derelicts, angels and outcasts employ (Henry Miller : *Nexus*) »⁴⁵³. Les rencontres bimensuelles se tenaient dans un bâtiment désaffecté et donnaient lieu à des conférences, des débats et des lectures de poèmes. Thoreau, Whitman, Nietzsche, Bertoldt Brecht, Sartre, D.H. Lawrence, le

⁴⁵³ Ceci est un extrait du programme du « Jargon Group » qui nous a été communiqué par Kenneth White.

surréalisme français ou encore les poètes de la *Beat Generation* et le bouddhisme mahayana étaient au programme. Quelle université aurait proposé un tel programme ? Aucune, cela va sans dire. Norman Bissel, alors étudiant et membre du groupe témoigne en ces termes : « The Jargon Group [...] did not attract the dried-up academics but a fresh generation of students and others who were on the look-out for something else. »⁴⁵⁴ « Derelicts », « outcasts », « students [...] on the look-out for something else », tous ces termes laissent clairement entendre que le groupe avait une forte tendance à la révolte contre l'ordre établi. Quelle forme a pris cette révolte ? Comment White et consorts ont-ils essayé d'infléchir la marche de l'Histoire ? Cette révolte fut d'arrière-garde, elle ne s'est pas traduite par des actes physiques tels que ceux de mai 1968. Les membres du « Jargon Group » n'ont pas pris les armes mais les livres et ils ont bousculé l'ordre établi en s'attaquant au langage – « that jargon which only derelicts, angels and outcasts employ ».

He forgets words in silence and serenity
the thing appears to him clear and simple
if he realizes it, it is immense and infinite
he is clearly aware of his being
[...]
the dew and the moon
the stars and the rivers
the snow on the pines
emerge from darkness and are haloed in beauty...⁴⁵⁵

Comme le démontre cet extrait de « Notes on Serene Reflexion », texte de Hung Chi (1091-1157) sur lequel la première publication du groupe se termine, le jargon était une langue poétique déshabillée – « words in silence and serenity » – similaire à celle à laquelle White a travaillé dans son œuvre personnelle. Pour sortir du cauchemar de l'Histoire, il fallait parler une autre langue, une langue capable de mettre, à nouveau, l'homme en relation avec la

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ BISSEL Norman. « Poetic Green Cheese », *Glasgow Herald*, 14 mai 1989.

terre et le cosmos – « the dew and the moon/the stars and the rivers/the snow on the pines ». Le Jargon Group a évolué à contre-courant des programmes académiques et de leurs contenus. C'est en marge du tohu-bohu urbain et loin des esprits bien pensant et de leur langue châtiée qu'il a cherché à se définir. Lorsque White évoque cette période, il parle d'une « petite chose » et d'une « expérience intéressante, poétiquement, intellectuellement, sociologiquement »⁴⁵⁶, dévoilant là, semble-t-il, ses motivations profondes. La question esthétique, la question philosophique et la question sociologique constituent, depuis le départ, les visées de son travail « hors œuvre ».

De retour en France White crée, dans la même dynamique, le groupe « Feuillage ». La référence à Whitman est transparente : « Always our old feuillage ! [...] Always the free range and diversity – always the continent of Democracy »⁴⁵⁷. Le terme feuillage est synonyme de ramification, de mise en réseau, d'arborescence, c'est dans cette dynamique que le groupe s'est déployé. White muscle quelque peu son discours et l'oriente vers une rébellion sociale plus marquée qu'à l'époque du Jargon Group. Celle-ci reste souterraine mais se greffe sur les événements de mai 1968. Bien que son slogan « pas Mao, le tao ! » le mette en marge de la politique, les activités du groupe ne sont pas bien perçues par les autorités universitaires locales qui ne renouvelleront pas le contrat de lecteur du jeune White. « Feuillage » donne lieu à un nombre important de publications, il est le signe d'une montée en puissance par rapport au groupe écossais. De janvier 1968 à février 1970 pas moins de sept numéros sont publiés par une vingtaine de personnes. Nous retiendrons que les préoccupations du groupe sont d'ordre éducative et culturelle, c'est alors que White publie ses textes sur l'Université – « L'université bidon » et « L'université créatrice ».

Le troisième et dernier groupe fondé par White se nomme « The Feathered Egg ». « The Feathered Egg » était un journal autour duquel White a organisé plusieurs types de

⁴⁵⁶ *Le Poète cosmographe*, p. 174.

⁴⁵⁷ WHITMAN Walt. *Leaves of Grass*, « Our Old Feuillage », p. 171.

rencontres : conférences, lectures de poèmes et soirées-lectures avec un comédien et un musicien. Tout en publiant un certain nombre de textes qui prenaient pour cible les mœurs de l'époque, l'Université est restée au centre du débat, il a aussi été question des grands espaces. C'est à cette période que White commence à parler du « monde blanc ». Pour mieux cerner l'objectif du groupe, il nous semble approprié de passer par son nom. « Feathered Egg », littéralement « œuf à plumes », n'évoque, a priori, que peu de choses dans l'esprit d'un occidental. Sans référence aucune, nous pourrions y voir le symbole d'un être ou d'un concept naissant prêt à prendre son envol. Néanmoins, connaissant l'intérêt que porte White à l'Asie, il est possible d'envisager une référence au « maodan » chinois. Le « maodan », qui signifie littéralement « œuf à plumes », est un amuse-gueule que l'on vend dans la rue, notamment connu pour ses vertus aphrodisiaques. Le « maodan » est la nourriture du peuple, accessible au plus grand nombre, et il ne fait aucun doute que le groupe « The Feathered Egg » a cherché, lui aussi, à nourrir le peuple, à servir au plus grand nombre un « plat de résistance » culturelle et intellectuelle.

La dernière expérience de White avant la création de l'Institut international de géopoétique remonte à 1987, date à laquelle l'auteur participe à la création du Collège International de géographie et de géopoétique dont il cosigne le manifeste :

Nous avons souhaité faire exister un 'lieu' où puissent se rencontrer, s'interroger, se répondre, travailler ensemble, « géographes » et « géographes parallèles », afin que le voyage dans les espaces qu'habitent les hommes puisse être le plus fécond, le plus inspirant possible. Il s'agit d'élaborer une sorte de Grand Livre jamais achevé de la connaissance, de l'exploration et de la résidence.⁴⁵⁸

Les signataires sont nombreux, parmi eux le philosophe français François Dagognet que White a côtoyé, intellectuellement parlant, au moins jusqu'au début des années 1990. Ce

⁴⁵⁸ Extrait d'une lettre qui se trouve dans les fonds Kenneth White de l'IMEC.

Collège se veut un espace de rencontre et de dialogue pour des spécialistes de différentes disciplines : géographes, philosophes et littéraires ont pour ambition d'œuvrer de concert, allant ainsi à l'encontre d'une tendance, propre au XX^{ème} siècle, à cloisonner le savoir par domaines. Dans une dynamique proche (toutes proportions gardées) de celle des Encyclopédistes français du XVIII^{ème} siècle les membres du Collège travaillent collectivement à un « Grand Livre » de la connaissance. On reconnaît là une logique déjà repérée à l'intérieur de l'œuvre de White, car la volonté est bien au dépassement de l'œuvre personnelle et à l'écriture d'une œuvre collective toujours en mouvement. Le Collège publiera seulement quelques articles, difficiles à se procurer aujourd'hui, dans des revues comme « L'Espace Géographique » ou « Area ». On retiendra que parmi les thèmes retenus se trouvaient ceux de l'habitation, de la résidence et de l'exploration, autant d'éléments qui seront à l'origine de la réflexion géopoétique. White a quitté assez rapidement, et de manière précipitée, le Collège dont il trouvait les membres trop « institutionnalisés », montrant ainsi toute la complexité de sa relation aux institutions et sa forte tendance à en ouvrir et en fermer les portes.

Si la relation que White entretient avec les institutions et les groupes semblent complexe, c'est parce qu'il n'a eu de cesse de penser en termes d'efficacité et d'impact sur le champ social. Très tôt déjà, à l'époque du « Jargon Group », il avait mûrement réfléchi au rôle que pouvait jouer ce type de groupe : « Des groupes particuliers peuvent se créer et retomber, l'important est que ce mouvement continue. Le groupe n'offre qu'un foyer ; l'essentiel ce sont les possibilités conflagrantes de chaque individu. »⁴⁵⁹ Il est intéressant de souligner qu'une fois encore l'auteur place sa réflexion sous le signe du feu, partant des forces en mouvement, c'est-à-dire de l'énergie. Les termes « foyer » et « conflagrantes » indiquent que le groupe n'est pas envisagé comme une structure qui protégerait l'individu des vicissitudes du monde

⁴⁵⁹ WHITE Kenneth. *Une Stratégie paradoxale*, p. 28.

extérieur, mais comme un moyen de décupler les forces de chacun. Le groupe est donc le lieu où les énergies convergent, où l'individu peut devenir pleinement lui-même. Dans cette logique propre à l'auteur, il est à noter que la survie du groupe (« Des groupes particuliers peuvent se créer et retomber ») ne prime pas sur celle de l'individu et que le groupe n'est pas une fin en soi. Ceci explique sûrement les réticences qu'il a pu avoir au milieu des années 1980 à créer un groupe de plus grande envergure. En effet, l'auteur avoue, dans un entretien accordé à Michèle Duclos, avoir déjà pensé à créer sa « propre institution » « mais jamais sérieusement » faute de « temps », de « structures » et de « financement »⁴⁶⁰. Cet entretien, donné quelques années seulement avant la création de l'Institut international de géopoétique, ne fait que renforcer l'idée que toute création de groupe n'est pas pour White une fin en soi mais qu'elle est un moyen d'agir sur le champ social.

⁴⁶⁰ WHITE Kenneth. *Le Poète cosmographe*, p. 174.

Chapitre 2

La géopoétique : une aventure **collective**

A) L'Institut international de géopoétique

Contrairement à ce qu'il disait et pensait au milieu des années 1980 White a osé se lancer dans une aventure collective d'envergure. En créant en 1989 l'Institut international de géopoétique, il s'est une fois de plus affirmé comme un homme convaincu par le potentiel révolutionnaire de la culture. L'auteur n'a pas cherché à être un « simple » écrivain mais à être « un démocrate exigeant et culturellement actif. »⁴⁶¹ Après un demi-siècle d'efforts soutenus, on peut affirmer qu'il a contribué à dynamiser le champ social. À ce jour, la géopoétique a connu trois grandes phases de développement. La première (de 1979 à 1989) correspond à la période où le concept germe dans l'esprit de l'auteur. La seconde (de 1989-1996) donne lieu à la création de l'Institut international de géopoétique, la théorisation du concept et la mise en pratique des idées. La troisième phase, qui court de 1996 à aujourd'hui, et sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, correspond à ce que White a nommé l'« archipélisation » de l'Institut.

1) Origine et contexte culturel

Le terme même de « géopoétique » est né dans l'esprit de White dix ans avant la création de l'Institut lors d'un voyage au Canada :

C'est au cours d'un voyage que j'ai effectué en 1979 le long de la côte nord du Saint-Laurent en direction du Labrador que ce concept s'est précisé dans mon esprit et a véritablement pris corps. Je cite un carnet de l'époque : « Je voyage à travers les Laurentides, en route pour le grand espace blanc du Labrador. Une nouvelle notion en tête : celle de géopoétique. L'idée qu'il faut sortir du texte historique et littéraire pour retrouver une poésie de plein vent où l'intelligence (intelligence incarnée) coule comme une rivière [...] » En lançant le projet géopoétique, il était facile de prévoir les objections, les résistances d'ordre historique. Après les grands embrigadements politiques du XX^{ème} siècle, après les diverses bureaucraties intellectuelles, la mode de l'époque est à l'individualisme

⁴⁶¹ *Le Champ du grand travail*, p. 31.

[...] Il y a pourtant dans les esprits un grand besoin de nouvelle cohérence, autre que celle que proposent les Églises, les sectes et les régimes monomaniaques. La cohérence dont je parle ici n'est ni un « ordre », ni une « orthodoxie », c'est un espace, un terrain, un mouvement.⁴⁶²

Le terme « géopoétique » est, dès son origine, intimement lié à la question du déplacement, du voyage. White dira d'ailleurs dans l'éditorial aux *Cahiers de Géopoétique* qu'il s'agit « d'un voyage bien particulier, avec des exigences bien particulières : pas seulement compte rendu de déplacement, mais aussi itinéraire intellectuel »⁴⁶³. L'« espace blanc du Labrador » est le lieu de l'indéterminé, un lieu à la fois physique et mental où il est possible d'envisager un renouveau culturel et un renouveau de l'existence de l'homme sur terre – « L'idée qu'il faut sortir du texte historique et littéraire pour retrouver une poésie de plein vent où l'intelligence (intelligence incarnée) coule comme une rivière. » Cette mise en contexte permet de rappeler que le concept géopoétique, sans surprise, était déjà en germe dans les premiers écrits de White. Ainsi tout l'itinéraire whitien que nous avons retracé jusqu'ici joue le rôle d'une propédeutique à la définition du concept.

L'aventure collective, comme l'auteur l'avait pressenti avant même de s'y lancer, n'irait pas sans « objections » ni « résistances » – « En lançant le projet géopoétique, il était facile de prévoir les objections, les résistances d'ordre historique. » À ce titre, on notera dans cet extrait du *Plateau de l'Albatros*, une opposition entre deux isotopes, celui de l'espace et de la géographie face à celui du temps et de l'histoire : le « grand espace blanc », la « géopoétique », la « poésie de plein vent », l'« espace », le « terrain », le « mouvement » s'opposent à « historique », « embrigadements politiques du XX^{ème} siècle » ou encore « bureaucraties intellectuelles ». « Géopoétique » est donc à mettre en tension avec « géopolitique », deux termes qui, dans l'esprit de l'œuvre whitienne, entretiennent une relation complexe puisque tout en étant des antonymes ils forment une paronomase. Opter

⁴⁶² *Le Plateau de l'Albatros*, p. 14.

⁴⁶³ L'éditorial se trouve dans son intégralité sur le site de l'Institut : www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/editorial.html

pour le terme « géopoétique », c'est par conséquent mettre l'accent sur l'ambivalence engendrée par les sonorités ; cette ambivalence signale qu'un dépassement du politique, ou du géopolitique, est très largement envisageable. Si la « géopolitique concerne les rapports d'état à état, dit White dans *Le Lieu et la parole*, la géopoétique dit le rapport de l'être humain à la terre. »⁴⁶⁴ En proposant un glissement de l'historique vers le géographique et du rapport de l'homme au temps à celui de l'homme à l'espace, White attire notre attention sur la nécessité d'abaisser « la température historique »⁴⁶⁵ qui, à la fin des années 1980, avait atteint des sommets. 1989, date de la création de l'Institut international de géopoétique et bicentenaire de la révolution, est une année charnière pour l'Occident : la chute du mur de Berlin, la fin du communisme d'état en Europe et celle d'un demi-siècle de guerre froide étaient l'occasion de rebattre les cartes. Ainsi, en créant l'Institut international de géopoétique le 26 avril 1989 White profite d'un changement majeur dans l'histoire de l'Occident pour proposer une alternative concrète à la marche effrénée de l'homme. La géopoétique serait-elle à caractère révolutionnaire ?

Il nous manque encore la poétique d'une nouvelle politique (j'entends, organisation générale). À la sortie de 1989, souvenir de la Révolution oblige, on a tenté quelques formulations. Edgar Morin parlait d'un « patriotisme terrestre », Michel Serres d'un « contrat naturel ». Ces deux formules sont bien trouvées, mais sont encore trop liées à des systèmes périmés. Il ne peut s'agir ni de « patriotisme », ni de « contrat ». Pensons plutôt, pour commencer vraiment, en termes de cartographie (coordonnées de l'espace, relevé des lieux, écriture des territoires). Après tout, la première formulation des droits de l'homme (qu'il s'agit maintenant, non pas d'encenser ni d'écraser, mais de resituer) ne date pas de 1789, mais de 1215. Je pense à la fameuse *Magna Carta*.⁴⁶⁶

Dans le contexte démocratique que connaît aujourd'hui l'Occident l'heure n'est plus à la destitution du roi mais à l'approfondissement des valeurs démocratiques et des libertés individuelles. Il ne s'agira donc pas de faire une énième révolution contre Jean sans Terre ou

⁴⁶⁴ WHITE Kenneth, p. 129.

⁴⁶⁵ *Le Plateau de l'Albatros*, p. 87.

⁴⁶⁶ http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/editorial.html

Louis XVI, pas plus que d'« encenser » les droits de l'homme comme pourraient le faire des activistes mais de les « resituer » en actualisant le questionnement qui y est lié. Comment, aujourd'hui, peut-on épauler le processus démocratique ? Quelles possibilités s'offrent au « démocrate exigeant et culturellement actif » qu'est White ? Où trouver « la poésie d'une nouvelle politique » ?

White, en pensant à Edgar Morin et Michel Serres, rappelle qu'à « la sortie de 1989 » « quelques formulations » ont été « tenté[es] ». En homme de son temps, l'auteur dira par ailleurs que « la géopoétique rejoint justement un bon nombre de choses en cours aujourd'hui, mais qui restent isolées » et que « le concept de géopoétique est un de ces concepts globaux dont nous avons besoin. »⁴⁶⁷ Non seulement la géopoétique n'est pas seule mais, selon son fondateur, elle se distingue par son caractère englobant. Au compte du « bon nombre de choses en cours aujourd'hui », on notera les organismes suivants : l'ASLE⁴⁶⁸ fondée en 1992 et étroitement liée à l'« écocritique » ; l'Institute of General Semantics⁴⁶⁹ fondé en 1938 par Korzybski ; le GRIT⁴⁷⁰ créé en 1987 ; le CIRET⁴⁷¹ fondé en 1987 ; le Collegium international éthique, politique et scientifique⁴⁷², créé en 2002. La géopoétique, selon les dires de son « inventeur », se tiendrait donc à la fois proche et loin de chacun de ces organismes. Proche parce qu'elle travaille de manière transdisciplinaire à l'élaboration d'une culture mondiale, loin parce que, peut-être, plus cohérente, plus englobante – « le concept de géopoétique est un de ces concepts globaux dont nous avons besoin. » Qu'est-ce qui dans ce paysage culturel

⁴⁶⁷ WHITE Kenneth. *Le Lieu et la parole*, p. 77.

⁴⁶⁸ L'ASLE (Association for the Study of Literature and Environment) « seeks to facilitate interdisciplinary and innovative approaches to the study of nature and culture ».

⁴⁶⁹ L'IGS promeut « a scientific approach to understanding human behavior ».

⁴⁷⁰ Le GRIT (Groupe de Réflexions Inter et Transdisciplinaires) « a pour objectif d'enrichir les débats actuels sur les sciences, les technologies, les évolutions de la société, de l'économie, de l'éthique, en se concentrant sur leurs conséquences et leurs interactions ».

⁴⁷¹ Le CIRET (Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires) a pour but « de développer l'activité de recherche dans une nouvelle approche scientifique et culturelle – la transdisciplinarité ».

⁴⁷² Le Collegium est en faveur d'une « profound transformation of the relationship between peoples and civilizations at the planetary level ».

contemporain aux multiples couleurs distingue la géopoétique ? Quelle est sa marque de fabrique ? Quel est son mode de fonctionnement ?

2) L'IIG se définit

L'Institut international de géopoétique, ou l'IIG, a été créé en 1989 sous le statut de la loi 1901 sur les associations. « L'Institut international de géopoétique, dit White dans *Le Lieu et la parole*, n'a d'« institutionnel » que le nom (en le baptisant, je pensais entre autres à l'Institute of General Semantics, fondé par Alfred Korzybski). Il se développe organiquement, comme un système ouvert. »⁴⁷³ L'IGS de Korzybski est une organisation à but non lucratif qui vient soutenir la recherche sur le concept de sémantique générale. Transdisciplinaire et transnational (l'IGS compte jusqu'à trente nationalités dans ses rangs) l'institut fondé par Korzybski publie chaque année un nombre important d'ouvrages, de revues et de journaux. L'IIG, comme le signale son président, fonctionne sur un principe similaire, son ouverture sur l'international lui permet de « se développe[r] organiquement, comme un système ouvert. » L'expression « système ouvert » est empruntée à l'épistémologie contemporaine, notamment au biologiste Henri Atlan, et vient dire l'interaction des éléments (ici le groupe de géopoéticiens) avec leurs environnements. Le système est ouvert parce qu'il communique avec ce qui lui est extérieur ; l'IGS comme l'IIG répondent à ce critère en cela qu'ils sont transdisciplinaires et transnationaux. Par ailleurs, une des distinctions majeures de l'IIG est qu'à l'instar des autres organismes mentionnés il se constitue en groupes d'individus qui travaillent autour d'un concept, d'une idée. Cette constitution en « sous-groupes », qui est une des caractéristiques majeures de l'IIG, répond à l'appel de plusieurs grands penseurs du dernier siècle :

⁴⁷³ WHITE Kenneth, p. 128.

Dans son essai « La cohésion sociale dans les sociétés polysegmentaires », Mauss parlait de la nécessité d'harmoniser de plus en plus les sociétés modernes par la création de sous-groupes [...] Sans doute que de tels groupements seraient nécessaires aujourd'hui. [...] Sans doute aussi faut-il essayer de constituer une communauté d'esprits par des références cohérentes et réitérées. Et travailler à un abaissement de la température historique – je pense à une remarque de Lévi-Strauss [...] : « Les sociétés que nous appelons primitives, jusqu'à un certain point, peuvent être considérées comme des systèmes sans entropie ou à entropie extrêmement faible, fonctionnant à une espèce de zéro absolu de température, non pas la température du physicien mais la température « historique »⁴⁷⁴.

White donne ici une explication à son changement d'attitude vis-à-vis des « institutions ». Si au milieu des années 1980 il répondait par la négative à la question de Michèle Duclos sur la création de sa « propre institution », il semble avoir été convaincu par l'argument de Mauss, à savoir « la nécessité d'harmoniser de plus en plus les sociétés modernes par la création de sous-groupes. » Le changement se lit aussi dans son adhésion à l'isotope de l'harmonie. Les termes « cohésion », « polysegmentaires » et « harmoniser » qu'il emprunte à Mauss, sont quelque peu différents de ceux utilisés vingt ans plus tôt dans *Une Stratégie paradoxale* – « Le groupe n'offre qu'un foyer ; l'essentiel ce sont les possibilités conflagratrices de chaque individu. »⁴⁷⁵ L'heure n'est plus à l'embrasement mais à la conjonction, plus à la fièvre historique mais à un retour au calme et à la sérénité. L'IIG se pose donc comme une réponse directe au propos de Lévi-Strauss et à l'« entropie » forte qu'il associe au fonctionnement de nos sociétés. Rappelons ici que l'entropie mesure le degré de désordre d'un système au niveau microscopique et que plus l'entropie du système étudié est élevée, moins ses éléments sont ordonnés et plus grande est la part d'énergie inutilisée ou utilisée de façon incohérente. En réponse à l'entropie forte qui caractérise le monde occidental, et en suivant les conseils de Mauss et de Lévi-Strauss, White s'est donc lancé dans la création d'un « sous-groupe » avec l'objectif de redynamiser, de « ré-energiser » le monde dans lequel il évolue – « Sans doute que de tels groupements seraient nécessaires aujourd'hui

⁴⁷⁴ WHITE Kenneth. *Le Plateau de l'Albatros*, p. 89.

⁴⁷⁵ WHITE Kenneth, p. 28.

[...] Sans doute aussi faut-il essayer de constituer une communauté d'esprits par des références cohérentes et réitérées. »

En dépassant le stade de l'œuvre personnelle et en se lançant dans une aventure collective avec le concept de géopoétique comme dénominateur commun, l'auteur s'est vu dans l'obligation de préciser ce qu'il entendait par « géopoétique ». Ainsi, le 26 avril 1989 il publie le « Texte inaugural » de l'IIG dans lequel il fixe les grandes lignes du concept et où il explicite les objectifs de l'Institut. Il travaille ensuite au *Plateau de l'Albatros* (1994) et définit le concept de géopoétique. « S'il fallait tenter une définition de dictionnaire, dit-il dans *Le Lieu et la parole*, je dirais ceci : « Étude des rapports intellectuels et sensibles entre l'homme et la Terre, en vue de l'élaboration d'un espace culturel harmonieux. »⁴⁷⁶ La géopoétique n'est ni « une 'variété' culturelle de plus, ni une école littéraire, ni de la poésie considérée comme un art intime. Il s'agit d'un mouvement majeur qui concerne les fondements mêmes de l'existence de l'homme sur la terre. »⁴⁷⁷ La géopoétique travaille donc à l'émergence d'un « espace culturel harmonieux » (le terme « harmonieux » rappelant le changement de perspectives de l'auteur) et elle contribue à affiner les « rapports intellectuels et sensibles entre l'homme et la Terre ». Ce monde, qui est « essentiellement atopique »⁴⁷⁸, offrirait à l'individu un « espace », un « terrain » et du « mouvement », en somme, de quoi mener une vie dense et intense au contact de la nature et de la culture, d'une certaine culture.

3) De la théorie à la pratique

À partir du concept de géopoétique White et les géopoéticiens allaient donc essayer de passer de la théorie à la pratique. Le père de la géopoétique, à son tour, allait mettre à l'épreuve de la collectivité les idées qu'il avait fait émerger dans son œuvre et accepter de

⁴⁷⁶ WHITE Kenneth, p. 76.

⁴⁷⁷ Extrait du texte inaugural de l'IIG datant du 26 avril 1989.

⁴⁷⁸ *Le Plateau de l'Albatros*, p. 15.

courir le risque d'une « dissolution du concept », d'un « essor des ambitions personnelles », de « l'oubli des principes » et de « la perte de la consistance organigramme. »⁴⁷⁹ En dépit de ces éventualités, et conscient des difficultés qui l'attendait, White s'est donc lancé corps et âme dans la concrétisation de son projet. Ceci fut chose faite avec le lancement du premier numéro des *Cahiers de Géopoétique* à l'automne 1990 :

En mettant les choses au pire, disons qu'avec les *Cahiers de Géopoétique*, avec l'Institut de Géopoétique, qui regroupe des individus de tous bords, de tous pays, qui pensent à peu près selon les lignes que je viens d'indiquer, il s'agit, au minimum, d'un baroud d'honneur. Mais, au maximum, il pourrait s'agir vraiment d'un « nouveau monde ». Car autant la scène socioculturelle générale est de plus en plus frappée d'indigence, autant, dans des domaines retirés, à partir de silences prolongés, se sont élaborés des travaux et des compositions qui bouleversent complètement les idées reçues, brisent totalement les comportements convenus, ouvrent des perspectives inouïes. Le but des *Cahiers*, et de l'Institut, tout en présentant des analogies ou des préfigurations surgies ici et là, est de rassembler ces travaux et, grâce à eux, d'ouvrir un nouvel espace culturel. [...] L'ambition des *Cahiers de Géopoétique* est de dresser, d'un point de vue qui ne soit pas seulement celui de l'Homme, une *magna mundi carta* : une grande carte, une grande charte du monde. On verra.⁴⁸⁰

Cet extrait du premier éditorial montre un White à la fois lucide et attentif à ce qu'un tel projet peut provoquer comme changement (« il s'agit, au minimum, d'un baroud d'honneur. Mais, au maximum, il pourrait s'agir vraiment d'un « nouveau monde »). L'idée est donc, tel Sisyphe qui sans relâche pousse son rocher, de travailler hardiment à cette tâche tout en gardant à l'esprit que seul l'avenir décidera de la réussite ou de l'échec d'une telle entreprise. En indiquant la ligne de conduite que suivront les *Cahiers*, White jette une nouvelle lumière sur le type de travaux propres à l'IIG. Il sera question de « rassembler » des travaux éparés « qui bouleversent complètement les idées reçues, brisent totalement les comportements convenus, ouvrent des perspectives inouïes. » Ce travail de mémoire, sur lequel nous reviendrons plus longuement dans les prochains chapitres, constitue selon nous le grand trait

⁴⁷⁹ Extrait de la correspondance de Kenneth White, l'IMEC.

⁴⁸⁰ Ceci est un extrait de l'éditorial des *Cahiers de Géopoétique*. Disponible sur : http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/editorial.html

distinctif de la géopoétique, ce à quoi elle s'est attelée depuis plus de vingt ans. À ce titre, il est intéressant de noter que le programme de l'IIG est comparable à ceux des trois groupes mentionnés précédemment, à savoir le Groupe surréaliste, le Grand Jeu et le Collège de sociologie. Quand White dit vouloir « boulevers[er] complètement les idées reçues » ou encore « bris[er] totalement les comportements convenus », il se tient très proche de ses prédécesseurs qui ont voulu « faire craquer tous les cadres des contraintes qu'un être social a coutume d'accepter » et « démontrer la fragilité » des mœurs. En revanche, la géopoétique se distingue de ces trois groupes en cela qu'elle « ouvr[e] des perspectives inouïes », qu'elle ne s'en tient pas à un travail de déconstruction mais qu'elle place ses efforts dans la reconstruction, dans l'émergence d'un monde nouveau. Par ailleurs, la géopoétique se distingue aujourd'hui en cela qu'elle se tient à l'écart de la scène politique et des questions brûlantes que pose l'actualité. Ainsi, contrairement à un organisme comme le Collegium international qui a été reconnu par le Parlement européen dès sa création en 2002 et qui, par conséquent, travaille en étroite collaboration avec les gouvernements, l'IIG ne cherche pas à tisser des liens avec les structures étatiques. L'autonomie, l'indépendance et la liberté sont donc les trois mots d'ordre de l'Institut. En étant à la marge, l'IIG contribue à agrandir la page, ce que Jacques Rancière, spécialiste du lien entre esthétique et politique, nomme les « cadres matériels d'une vie à venir⁴⁸¹ ». Par ailleurs, nous reconnaissons ici le caractère anarchiste de White qui est conscient que bien souvent les gouvernements instrumentalisent les intellectuels dans le débat public. Dans l'univers très médiatisé de la politique d'aujourd'hui, tel penseur ou tel artiste sera invité par le pouvoir en place pour venir débattre sur des questions sociales sans qu'au final sa parole n'ait un quelconque impact sur les prises de décisions. Aussi, le commentaire que fait Jacques Rancière sur l'avant-garde situe parfaitement la position qu'occupe un institut comme l'IIG – « C'est cela que l'avant-garde

⁴⁸¹ RANCIÈRE Jacques. *Le Partage du sensible, esthétique et politique*. Paris : La fabrique éditions, 2000, p. 44.

« esthétique » a apporté à l'avant-garde « politique », ou qu'elle a voulu et cru lui apporter, en transformant la politique en programme total de vie »⁴⁸². Les géopoéticiens ne sont pas à la recherche de nouvelles formes artistiques mais de nouvelles « formes sensibles » capables, à long terme, de donner naissance à un « programme total de vie. » Nous avons donc ici les coordonnées de la géopoétique telle qu'elle s'est développée dans ses premières années : en retrait de la vie politique contemporaine mais au corps à corps avec la question de la présence de l'homme sur terre. White conclut d'ailleurs son texte inaugural en insistant sur ce point :

En fait, la géopoétique offre un terrain de rencontre et de stimulation réciproque, non seulement, et c'est de plus en plus nécessaire, entre poésie, pensée et science, mais entre les disciplines les plus diverses, dès qu'elles sont prêtes à sortir de cadres souvent trop restreints et à entrer dans un espace global (cosmologique, cosmopoétique) en se posant la question fondamentale : qu'en est-il de la vie sur terre, qu'en est-il du monde ?⁴⁸³

Rappelons pour terminer qu'initialement l'IIG avait prévu d'organiser un colloque et quatre séminaires par an et de publier une revue, *Les Cahiers de Géopoétique*, sur le même rythme. À ceci viendrait s'ajouter le bulletin d'information qui tiendrait informé les membres de l'Institut des différentes manifestations. En ce qui concerne la période que nous venons de couvrir, de 1989 à 1996, il est possible de dire aujourd'hui que les paris ont été tenus à peu de choses près. Pas moins de cinq *Cahiers* ont été publiés entre 1990 et 1996 – en 1990, 1991, 1992, 1994 et 1996 – ainsi que deux *Cahiers* dans la série « colloques » datant de 1991 et 1992. La période qui précède l'« archipélisation » est donc marquée par un travail collectif très soutenu ponctué par de nombreuses publications. L'aventure collective a trouvé son rythme de croisière, ensemble les géopoéticiens travaillent à cette « grande charte du monde » dont White avait esquissé les premiers traits dans son œuvre personnelle.

⁴⁸² Ibid., p. 45.

⁴⁸³ Le texte se trouve dans son intégralité sur : www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/texte_inaugural/index.html

B) L'archipélisation

Le dynamisme de White et des géopoéticiens de la première heure a rapidement été fédérateur. Les premiers colloques, tels ceux de Nîmes (1991 et 1992) et celui de Martinique (1992), ont permis de faire connaître le concept de géopoétique au niveau international. Ainsi, dès 1992, un Atelier de géopoétique connu sous le nom d'« Atelier du héron » est créé en Belgique. En 1995 un autre atelier sera créé en Écosse, bientôt un troisième en Aquitaine et début 1996 l'Institut international de géopoétique compte plusieurs centaines de personnes dans ses rangs. C'est cet état de fait qui donnera lieu à la création de l'Archipel.

1) Éthique et politique de l'Archipel

Au même titre que « feuillage », terme que White avait repéré chez Whitman (« Always our old feuillage ! [...] Always the free range and diversity – always the continent of Democracy »⁴⁸⁴), « archipel » est synonyme de ramification, de mise en réseau et d'aborescence. En plaçant la géopoétique sous de tels auspices, White a insisté sur la complémentarité des contraires, de la partie et du tout. À ce titre, cette archipélisation est une proposition concrète pour sortir des constructions verticales qui caractérisent les sociétés modernes. Elle est aussi une tentative de traduire par les faits les avancées de la pensée contemporaine. La philosophie deleuzienne et guattarienne qui, avec son titre programmatique « Mille plateaux », posait les bases idéologiques d'une société sans hiérarchie construite en réseaux en est un bon exemple. Deleuze et Guattari parlent d'une pensée rhizomique où tous les éléments d'un même système, tous les organes d'un même corps, sont étroitement liés et en perpétuelle connexion. Chez les deux auteurs la pensée rhizomique s'oppose à une pensée hiérarchique comparée aux racines d'un arbre –

⁴⁸⁴ *Leaves of Grass*, p. 171.

« N'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre. »⁴⁸⁵ Ramenée au niveau du champ social cette philosophie pourrait se traduire par une constante mise en relation des différents membres qui le constituent et par l'abandon de toute forme de hiérarchisation. Ainsi, nombreux sont les autres groupes qui aujourd'hui tentent de répondre à ce principe. Les membres du GRIT, par exemple, diront dans leur charte qu'« après avoir longtemps fonctionné sur un mode pyramidal, nos structures sociétales se caractérisent aujourd'hui par un fonctionnement en réseaux. »⁴⁸⁶ L'Archipel géopoétique répond-elle à cet appel ? Est-elle totalement rhizomique ? Le rhizome, appliqué au champ social, n'est-il pas illusoire ?

Pour qu'un groupe puisse se constituer en « centre », il suffit que les intéressés se signalent à l'Institut en présentant un projet de travail, une esquisse de programme, dans la lignée géopoétique [...] Le groupe est alors habilité, éventuellement après discussion avec le président (réorientation du programme par exemple), ou non [...] L'organigramme est donc le suivant : l'Institut est l'organisme central de référence, les groupes sont des unités locales, habilitées à dialoguer avec les instances locales. C'est l'Institut international de géopoétique qui entretient le dialogue avec les instances nationales, voire internationales [...] En outre, afin d'éviter tout dérapage dû par exemple à des changements rapides d'effectifs survenant quelque temps après l'habilitation originelle, et, encore une fois, pour maintenir la cohésion de l'ensemble, un court rapport annuel d'activités sera demandé par l'Institut à chaque groupe, ce rapport étant lu à l'Assemblée Générale et consigné dans le bulletin d'information de l'Institut international de géopoétique, le *Carnet de bord*. Dans les cas, qu'on peut espérer extrêmement rares, où une déviance importante serait constatée, une habilitation-affiliation pourra être retirée.⁴⁸⁷

L'Archipel, pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari, est à la fois placé sous le signe du rhizome et sous celui de l'arbre. De concert avec les deux penseurs nous pourrions dire que « n'importe quel point de [l'Archipel] peut être connecté avec n'importe quel autre,

⁴⁸⁵ *Mille plateaux*, p. 13.

⁴⁸⁶ La charte du GRIT se trouve à l'adresse suivante : http://grit-transversales.org/article.php3?id_article=95

⁴⁸⁷ La charte de l'Archipel se trouve dans son intégralité sur le site de l'Institut : www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/carnet/charte.html

et doit l'être » mais qu'à la fois l'Archipel, tel un arbre et ses racines, « fix[e] un point, un ordre. » Ce point ou cet ordre sont le concept de géopoétique et la charte qui l'accompagne. « Programme », « organigramme », « instances nationales et internationales », « rapport annuel d'activité » ou encore « habilitation-affiliation » sont autant de termes qui définissent précisément le cadre dans lequel chaque atelier évoluera. Ces termes, inscrits au fronton de l'Archipel, appartiennent résolument à l'isotope de la verticalité, ils définissent les lignes de force de la politique envisagée par White. L'esprit de verticalité est renforcé par des termes comme « dérapage », « déviance » et « retirée » qui signalent à tous les géopoéticiens qu'en cas de non respect des règles une sanction pourra être prise. L'Archipel, à cet égard, fonctionne donc bien sur un mode pyramidal. Précisons sans plus tarder que ce mode, par ailleurs récusé par White, est directement lié à son expérience du groupe et de ses dérives potentielles⁴⁸⁸ et qu'il n'étouffe pas, comme nous allons le voir, les initiatives personnelles mais, qu'au contraire, il ouvre un espace structuré et structurant pour que chaque individu, chaque îlot, évolue librement. L'arborescence, le réseau et les ramifications nécessitent, dans l'esprit de White, d'être organisés.

2) L'Archipel de 1996 à 2005 : historique d'un déploiement

Le premier Atelier à s'être constitué est celui du héron. Pascal Naud, un des membres fondateurs du groupe bruxellois, rappelle que ce dernier a été « fondé en novembre 1992 suite

⁴⁸⁸ Dans une lettre adressée au Centre de Belgrade datant du 23 octobre 1996 White s'explique sur ce point : « As founder-president of this whole International Institute of Geopoetics, I have responsibility not only to the idea, the theory practice, but to hundreds of people, members of the institute. Ever since we proceeded to what I called at the last General Assembly the « archipelisation » of the institute, centres and workshops have been created here and there : Paris, Bordeaux, Brussels, others are in the making at Montreal, Edinburgh, and on Martinique [...] These centres, once habilitated, are affiliated to the Institute. For this to work, for the whole organigram to function, we have to make sure things are well set in place. Several centres, as I said, have been created. A few more would already be in existence if I'd just said « yes, OK » in an easy, offhand kind of way [...] Sometimes I could see people ready to concoct some weird intellectual hotch-potch, with bits taken from my books mixed in with Age of Gaia delirium, return-of-the-goddess mythology, the latest rave-wave from California and beyond [...] Not to speak of political-ideological situations about which it is difficult to achieve a clear view. All that took, takes and will take consideration, sometimes negociation. » (Une copie de cette lettre se trouve à l'IMEC).

à une tournée de Kenneth White en Belgique » et qu'il « a été le premier groupe géopoétique à se constituer. »⁴⁸⁹ Au total depuis 1992 ce ne sont pas moins de quinze Ateliers ou Centres qui ont vu le jour. Tous n'ont pas survécu et aujourd'hui seuls quatre d'entre eux sont pleinement actifs. Une vue aérienne de l'Archipel depuis sa création ferait apparaître quatre « familles » de groupes. Ceux qui ont eu une existence prospère et qui sont encore actifs à l'heure où nous écrivons, ceux qui ont connu des périodes fastes mais qui sont aujourd'hui « en veilleuse »⁴⁹⁰, ceux qui ont été éphémères bien que dynamiques et, enfin, ceux qui, bien qu'ayant été habilités ou en passe de l'être, n'ont pas réellement existé. Cette même vue aérienne montrerait que les quinze années d'existence de l'Archipel se répartissent en deux périodes bien distinctes : celle qui va de 1996 à 2005 et que nous étudierons ici en retraçant brièvement l'historique des Ateliers et en nous demandant comment ils se sont appropriés le concept de géopoétique, et celle qui va de 2005 à aujourd'hui que nous aborderons dans un second temps.

La première catégorie de groupes que nous repérons est représentée par quatre Ateliers : l'Atelier du héron déjà évoqué, le Scottish Centre for Geopoetics – fondé en 1995 –, le Centre géopoétique de Belgrade – créé en 1996 –, et enfin l'Atelier québécois de géopoétique aussi appelé *La Traversée* et qui a vu le jour en 2002. Ces quatre groupes constituent le noyau dur de l'Archipel, ils se sont tous, à leur manière, pleinement embarqués dans l'aventure géopoétique.

La seconde catégorie correspond à quatre Ateliers qui ont été très actifs jusqu'en 2005, et qui pour certains, comme le plus récent Centre suisse de géopoétique, restent ouverts à toutes propositions et pourraient être « réactivé[s] à tout moment pour développer des projets, comme des colloques ou des publications. »⁴⁹¹ Avec l'Atelier géopoétique d'Aquitaine créé en 1993, l'Atelier des deux rives et le Centre géopoétique de Paris fondés en 1996 et le Centre

⁴⁸⁹ Pascal Naud répond ici à nos questions.

⁴⁹⁰ Expression qu'utilise White dans le dernier *Carnet de bord* datant du Printemps 2010, p. 15.

⁴⁹¹ Bertrand Lévy de l'Université de Genève répondant à nos questions.

suisse de géopoétique en 2004, l'Archipel a vu fleurir des îlots dynamiques et prolifiques sur le long terme. Notons que la cause de leur mise en veilleuse, le Centre suisse mis à part, est liée soit à la « dispersion des membres »⁴⁹² – c'est le cas de l'Atelier des deux rives et du Centre de Paris – soit à une perte de dynamique interne – ainsi en est-il allé de l'Atelier d'Aquitaine qui, au printemps 2005, déclarait en vain qu'un « apport d'énergie aiderait grandement à porter un troisième numéro de [sa revue] Goéland »⁴⁹³.

La troisième catégorie se compose de deux Ateliers fondés en 1996, il s'agit de l'Atelier du Rhône et du Studio italiano di geopoetica. Ces deux Ateliers ont connu de belles années entre 1996 et 2004. L'Atelier du Rhône, après avoir organisé la venue de White et des rencontres inter-ateliers dans la région rhône-alpine, annonce dans le premier *Carnet de bord* de l'Archipel son « auto-dissolution ». L'Atelier italien qui a publié quelques deux cent cinquante pages avec à l'esprit « la promotion multidisciplinaire de toute recherche poétique, artistique et culturelle concernant la relation physique et mentale entre l'homme et la terre » s'est éteint en 2004.

La dernière catégorie que nous évoquons est celle des groupes qui n'ont pas réellement trouvé leur essor. Ainsi les quatre premiers *Carnets de bord* de l'Archipel annoncent la création d'Ateliers qui ne verront pas vraiment le jour : la Réunion, la Nouvelle-Calédonie, la Vendée, l'Angleterre et la Martinique ont été autant de foyers potentiels pour la géopoétique qui ne se sont pas concrétisés. Cette catégorie montre à elle seule que malgré la motivation de certains individus il est parfois très difficile de faire émerger un groupe consistant près à travailler au projet géopoétique.

Ce bref historique de la première période de l'Archipel montre que celui-ci a connu deux phases : l'effervescence de 1992 au début des années 2000 et une certaine perte de vitesse, sur laquelle nous reviendrons, dans les années 2005. « Si c'est avec un certain regret

⁴⁹² White faisant le point dans le dernier numéro des *Carnets de bord* de l'Archipel, p. 4.

⁴⁹³ *Carnet de bord* n°3, p. 7.

que je vois disparaître certains groupes, dira White à ce sujet, c'est sans états d'âme, sans désillusion [...] Nous n'avons jamais fait de prosélytisme. Nous avons même dû écarter certaines propositions de création de centres ou de collaborations qui ne nous semblaient pas sérieuses. »⁴⁹⁴ En somme, si la perte de vitesse génère un « certain regret » chez White, elle ne lui fait pas perdre de vue que l'objectif n'est pas la quantité mais la qualité. La priorité est que chaque groupe de géopoéticiens s'approprie sérieusement le concept de géopoétique pour lui donner toute la résonance qu'il mérite.

S'interroger sur la réception du concept géopoétique par les différents Ateliers revient à s'interroger sur un passage à l'acte, sur une mise en pratique de la théorie. L'exemple de l'Atelier du héron viendra apporter un éclairage sur cette phase d'appropriation du concept par laquelle chaque Atelier est passé :

Ces premières années furent assurément capitales quant au devenir (sa viabilité, sa faisabilité) de l'Atelier. Les membres (une quinzaine à l'époque) ne se connaissant pas, il était rendu nécessaire d'organiser des rencontres périodiques afin de se découvrir et d'échanger nos divers points de vue sur la géopoétique. Ces premiers ateliers se déroulent selon un canevas bien établi : balade respirante en forêt, puis retour au local dont nous disposions à l'époque au Rouge-Cloître pour diverses présentations de travaux et autres communications en présence parfois d'invités de marque (comme par exemple Nicolas Bouvier). Le climat est convivial, les rapports à autrui respectueux, les discussions hétérogènes, mais en filigrane, règne une évidente incertitude, une flottante et fluide « floudité » quant à la géopoétique (les perceptions et les motivations des membres étant très disparates et différenciées) et ce que nous pouvons en faire en tant que « collectif » en gestation. Très curieusement, c'est cette « floudité » qui sera le médium reliant entre les membres d'un groupe qui n'est pas sensé fonctionner selon les habituelles règles de dominance tripartite (vu qu'il n'y a pas d'« adjudant-chef à moustache et chapeau mou » ou de « grand prêtre barbu à bonnet pointu » pour régenter l'affaire). Nous évoluons sur un navire sans boussole bien calibrée, sans grand-timonier-cartographe, avec des matelots quelque peu mutins, mais qui, malgré tout, flotte et semble tenir un certain cap aventureux sans aucune certitude d'accoster un jour quelque part. En bref, nous naviguons à l'estime, mais l'essentiel étant d'être en chemin.⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ *Carnet de bord* n°5, p. 4.

⁴⁹⁵ Pascal Naud répond ici notre question : « Pourriez-vous retracer l'itinéraire de votre Atelier ? »

Pascal Naud relate ici les activités et autres réflexions de l'Atelier à ses débuts. Les interrogations de ce groupe hétérogène de quinze personnes sont très largement représentatives de celles qui ont été formulées ultérieurement par les autres groupes de l'Archipel. Les termes « flottante », « floudité », « disparates » et « différenciés » traduisent le sentiment d'« incertitude » qui régnait alors. Travaillant à partir d'un concept qui n'était pas encore réellement défini (les textes fondateurs de la géopoétique ont été publiés progressivement au cours des années 1990 et 2000)⁴⁹⁶ les géopoéticiens de la première heure ont dû apprendre à naviguer seuls. Si « les perceptions et les motivations des membres ét[ai]ent très disparates et différenciées », c'est justement parce que chacun et chacune faisait une lecture du concept de géopoétique à l'aune de sa propre culture et que ce même concept ne se laissait pas enfermer facilement dans une définition nette et précise. Ceci nous mène au premier constat que le concept de géopoétique n'est pas un « ready made » et qu'il était du ressort de chaque Atelier de lui donner sa propre couleur. Dès lors il n'est pas surprenant de réaliser avec Pascal Naud que « c'est cette 'floudité' qui [a été] le médium reliant entre les membres d[u] groupe ». Parce qu'il ne se résume pas en quelques mots et qu'il implique d'explorer à l'œil nu (« nous évoluons sur un navire sans boussole calibrée ») le concept de géopoétique a laissé une large place aux intuitions et aux aspirations. En revenant sur les premiers temps de l'Atelier du héron, Pascal Naud souligne aussi le rôle qu'a joué White dans l'élaboration de chaque Atelier. Si celui-ci a su « écarter certaines propositions de création de centres ou de collaborations qui ne [lui] semblaient pas sérieuses »⁴⁹⁷, il a aussi su laisser toute l'amplitude nécessaire aux Ateliers en n'en prenant pas la barre tel un « grand-timonier-cartographe ». À la question « quel a été le rôle de Kenneth White dans l'élaboration et dans les travaux de votre Atelier ? », Pascal Naud répond que « Kenneth a toujours fait preuve de discrétion et, bien qu'attentif à nos travaux, n'est jamais intervenu pour influencer ou modifier

⁴⁹⁶ *Les Cahiers de Géopoétique* ont vu le jour en 1991, *Le Plateau de l'Albatros* date de 1994 et *Kenneth White et la géopoétique* de 2006.

⁴⁹⁷ *Carnet de bord* n°5, p. 4.

leur élaboration. Si, parfois, il se permet quelques remarques critiques, plutôt rares, elles se veulent surtout constructives, autorisées mais non autoritaires. » White dira d'ailleurs lui-même qu'au cours de l'élaboration des différents Ateliers il n'a jamais cherché à « jouer au grand frère » mais qu'il est resté très attentif à ce qui s'y passait, occupant ainsi non pas la position du « grand prêtre barbu » dans son église mais la position de celui qui dynamise et qui relance les énergies⁴⁹⁸. Aussi, le mode pyramidal repéré précédemment n'est pas un moyen pour White de se hisser sur la plus haute marge mais c'est un principe d'organisation qui ouvre un espace d'échange, de rencontre et de vie.

Cette synthèse de la période faste de l'Archipel montre deux choses : d'un côté les difficultés rencontrées par les géopoéticiens, de l'autre la direction qu'ils ont pu prendre sur leurs embarcations. Avec le recul il est possible d'affirmer que le flou initialement associé au concept de géopoétique a servi de moteur. Les Ateliers qui ne se sont pas développés n'auraient-ils pas été freinés par ce manque volontaire de cadrage ? À quoi ressemble la deuxième phase de l'Archipel qui, comme nous l'avons d'ores et déjà signalé, est marquée par un certain déclin ?

3) L'Archipel de 2005 à aujourd'hui : un recentrage sur des pôles forts

En comparant les sections « Nouvelles de l'Archipel » des *Carnets de bord* trois, quatre et cinq, qui datent respectivement de 2005, 2006 et 2010 on se rend compte que le nombre d'Ateliers actifs est passé de dix en 2005, à cinq en 2006 et quatre en 2010. En termes quantitatifs l'Archipel a donc atteint un pic il y a six ans et il n'a cessé de décroître depuis.

⁴⁹⁸ Les réponses données par les autres Ateliers à la même question vont sensiblement dans le même sens, exception faite du Centre écossais. Voici quelques extraits de nos entretiens : « Kenneth White nous a soutenu dans la création de notre Atelier et a facilité son intégration dans l'Archipel [...] Il participe à nos publications de manière régulière [...] Sinon, nous fonctionnons de manière autonome » (Rachel Bouvet pour *La Traversée*) ; « Notre collaboration est exemplaire et intense » (Bertrand Lévy pour L'Atelier suisse) ; « Very little directly for some years now [...] we have found his visits all too brief and, although our Council members have met with him briefly after some of those events, there has been very little interaction between him and the members of the Scottish Centre, which some of us have found frustrating. » (Bill Eddie pour le Scottish Centre of Geopoetics)

Dans le *Carnet de bord* de 2010 White parle d'un « certain regret » à l'idée de voir « disparaître certains groupes » tout en étant conscient qu'il « peut être difficile de rassembler des personnes autour d'une idée, puis de s'activer à développer cette idée »⁴⁹⁹. Les années 2005 et 2006 apparaissent aujourd'hui comme un tournant dans l'évolution de l'IIG et de son Archipel. Le déclin quantitatif a-t-il annoncé l'affaiblissement de la géopoétique ? Où en sont, aujourd'hui, l'IIG et l'Archipel ?

Dans le rapport moral de l'Institut prononcé le 16 juin 2010 White a dressé un bilan global des activités de la géopoétique depuis sa création et a commencé par rappeler que la durée de vie de l'IIG était d'ors et déjà supérieure à des groupes tels que Le Collège de Sociologie (1937-1939) ou l'Internationale Situationniste (1957-1968). On rappellera également à ce sujet que tout en ayant été actif pendant plus de quarante ans le Groupe surréaliste a perdu beaucoup de son prestige à partir des années 1940, soit quelques vingt ans après sa création en 1924. Ce premier constat met l'accent sur les difficultés qui sont celles de tout groupe, sur la ressource qu'a eu l'IIG pour survivre au passage du temps et sur le déclin qu'il a connu depuis 2005. « Il n'a jamais été question, dira White lors de cette Assemblée Générale, de chercher à augmenter nos effectifs à tout prix, encore moins de rassembler des foules. L'Institut, c'est plutôt un réseau d'individus en voie de développement durable, si je puis dire. »⁵⁰⁰ C'est donc davantage en termes de qualité que de quantité que le président de l'IIG a réfléchi. En inversant la logique, il n'aurait pas été question de déclin mais d'accroissement.

Si jusqu'ici nous nous sommes autorisés à parler en termes de déclin ou de déclin relatif, c'est parce que notre lecture a été faite en prenant appui sur les chiffres les plus saillants. Aussi, ce qui peut apparaître comme un déclin est davantage un recentrage sur des pôles forts qui ont un ancrage solide dans une institution, phénomène qui se vérifie au sein de

⁴⁹⁹ *Carnet de bord* n°5, p. 4.

⁵⁰⁰ Rapport moral prononcé à l'Assemblée Générale de l'IIG le 16 juin 2010.

l'Archipel. L'exemple le plus probant est celui de *La Traversée*, le Centre québécois de géopoétique. On notera à ce sujet que tous les fondateurs de *La Traversée* sont universitaires : Éric Waddell a été enseignant-chercheur à l'Université de Laval, Hélène Guy, Rachel Bouvet et André Carpentier occupent la même position à l'Université de Sherbrooke et à l'Université du Québec à Montréal. Par ailleurs, *La Traversée* est rattaché à *Figura*, le centre de recherche de l'UQAM. Ce double ancrage a placé le groupe québécois au cœur d'un réseau d'enseignement et de recherche qui lui a permis de prendre rapidement son essor. L'Atelier du héron, le Centre suisse de géopoétique et le Centre géopoétique de Belgrade ont également un ancrage solide : le noyau dur de l'Atelier belge est financé par l'Institut international de géopoétique qui lui rétribue son travail informatique ; bien qu'il n'ait « qu'une existence virtuelle et temporaire au sens institutionnel » l'Atelier suisse « s'est développé au sein du département de géographie de l'Université de Genève »⁵⁰¹ ; le Centre serbe est depuis le début une maison d'édition⁵⁰². Ainsi, cette série d'exemples montre qu'au-delà des investissements personnels le projet géopoétique est largement épaulé par des structures déjà en place. À l'inverse, il apparaît que dans d'autres situations l'absence de structures, donc de moyens d'échanger et de communiquer, agit comme un frein au bon développement des Ateliers et de l'Archipel.

En dehors de ce qui peut apparaître comme des nœuds qui viendraient freiner le déploiement de l'Archipel, les années 2005 à 2010 ont été fructueuses. Lors de la même Assemblée Générale de 2010, les géopoéticiens ont fait le bilan du « travail de longue haleine » entrepris par les Ateliers et des « belles actions déjà réalisées » qui « devraient pouvoir se développer. »⁵⁰³ Pascal Naud et Rachel Bouvet ont insisté sur le fait que « depuis la

⁵⁰¹ Entretien avec Bertrand Lévy.

⁵⁰² Dans le dernier *Carnet de bord* White commente le parcours du Centre de Belgrade : « Depuis sa fondation en 1995, la maison Geopoetika a publié à peu près 150 titres [...] Tous ces titres, on s'en doute, ne sont pas à strictement parler de nature géopoétique, une plus grande diversité étant nécessaire pour que la maison puisse survivre. Mais aucun n'est indigne, le programme éditorial reste exigeant. » *Carnet de bord* n°5, p. 14.

⁵⁰³ Voir le rapport moral de l'A.G.

rencontre à Trébeurden, en octobre 2004 [...] beaucoup de chemins ont été parcourus », que « des liens se sont tissés, plusieurs événements ont rassemblé les membres de l'Institut et des Ateliers »⁵⁰⁴. Dans une perspective rhizomique l'Archipel géopoétique tisse progressivement sa toile. Vouloir recenser l'ensemble des activités de l'Archipel serait une entreprise périlleuse tant celles-ci sont multiples. Pour se faire néanmoins une idée de la dynamique à l'œuvre on lira les commentaires fait par les Ateliers dans le dernier *Carnet de bord* : « Ces trois dernières années ont vu le rythme des activités s'accélérer à *La Traversée* » ; « Ces deux dernières années, les activités de l'Atelier [du héron] se sont poursuivies selon un rythme régulier et plutôt tranquille » ; « Depuis l'année 2007, le Centre écossais de géopoétique a multiplié ses activités »⁵⁰⁵. De publications en colloques en passant par des pérégrinations en groupes, l'Archipel a déployé ses forces. *La Traversée*, par exemple, a ouvert la voie avec pas moins de cinq ouvrages collectifs⁵⁰⁶ et neuf *Carnets de navigation*. Il serait fastidieux de faire la liste des activités et autres publications de tous les Ateliers, mais il faut néanmoins insister sur le fait qu'à l'instar de *La Traversée*, qui reste l'Atelier le plus dynamique de l'Archipel, les autres groupes ont très largement contribué à explorer les champs de la géopoétique. À cela, bien sûr, il faut ajouter l'incessant travail de White qui de rencontres en conférences et à un rythme de plusieurs interventions par mois se fait le porte-parole incontournable de la géopoétique. Aussi, en se concentrant sur ces pôles forts que représentent les quatre ou cinq Ateliers encore en activité nous arrivons à la conclusion que, en dépit de la « mise en veilleuse » de plusieurs Ateliers, la géopoétique a le vent en poupe. Ce vent souffle d'ailleurs au-delà des limites de la géopoétique et de l'archipélisation, dans ce que White appelle une « océanisation » – « Au-delà de l'archipélisation, il y a un phénomène que j'appellerais

⁵⁰⁴ Texte de cadrage proposé par Rachel Bouvet et Pascal Naud en vue de la création d'un « Comité de coordination ».

⁵⁰⁵ *Carnet de bord* n°5, pp. 5-8.

⁵⁰⁶ *La Montagne à portée de voix* en 2005, *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs* en 2006, *Le Nouveau territoire, Exploration géopoétique de l'espace* en 2008, *La Carte. Point de vue sur le monde* la même année, et *Second de cordée, récits de montagne* en 2010.

volontiers une océanisation. Je veux dire par là un courant, une influence diffuse, à la fois dans différents domaines et dans différents pays. »⁵⁰⁷ La géopoétique ne s'arrête donc pas à la porte de chaque Atelier, elle tisse sa toile par-delà les frontières. À ce titre Bertrand Lévy signale que le récent « essai de Marc Augé, *Éloge de la bicyclette*, est une application des idées de *Marche et paysage, Les chemins de la géopoétique* dans le domaine du vélo »⁵⁰⁸ ; White ajoute qu'à « la suite de la parution en turc de [s]on récit, *La Route bleue*, il y aura une présentation substantielle de la géopoétique sur internet. » Par ailleurs, l'architecte Jean-Paul Loubes, ancien membre de l'Atelier d'Aquitaine, véhicule les idées de la géopoétique dans le milieu de l'architecture. En publiant son *Traité d'architecture sauvage*⁵⁰⁹ cette année même, il apporte un regard critique sur l'architecture contemporaine et promeut une nouvelle approche qui s'ancre dans la géopoétique. « De manière para-doxale, dit White à la fin de son rapport moral, les chemins se multiplient, le champ s'agrandit. » Si la géopoétique évolue de manière « para-doxale », c'est parce qu'elle travaille, en marge de la doxa, au tissage et au métissage d'une nouvelle culture et d'un nouveau monde. Après avoir retracé l'historique de la géopoétique, c'est donc vers cette logique du métissage propre à l'IIG et à l'Archipel que notre chemin se poursuivra.

⁵⁰⁷ Rapport moral de l'AG du 16 juin 2010.

⁵⁰⁸ Entretien avec Bertrand Lévy.

⁵⁰⁹ LOUBES Jean-Paul. *Traité d'architecture sauvage*. Paris : Éditions du Sextant, coll. « La roue de bicyclette », 2010.

Chapitre 3

La géopoétique : mémoire, métissage,

monde

A) Mémoire et contre-histoire

On aura noté que White est non seulement le fondateur de l'IIG, mais qui l'en est aussi, en toute logique, un des membres les plus actifs. Son œuvre, au sens large du terme, comprend donc une partie personnelle et une autre collective. La frontière entre les deux est relativement poreuse et l'œuvre personnelle annonce à bien des égards l'œuvre collective. La thématique de la mémoire que nous allons aborder à présent est l'une des passerelles entre les deux, elle sera aussi, comme nous le verrons ultérieurement, une passerelle entre l'œuvre collective de White et le travail que les géopoéticiens effectuent dans leurs Ateliers.

1) « Re-membrer » le passé

En parcourant l'œuvre whitienne le lecteur aura tôt fait de s'apercevoir qu'elle est habitée par l'isotope de la mémoire. Il remarquera aussi que plus il avance dans le temps, plus la présence de la mémoire se fait sentir. Les deux derniers ouvrages en date, *La Carte de Guido*⁵¹⁰ et *Les Archives du littoral*, en sont un bon exemple. Par ailleurs, nombreux sont les titres de recueils, de récits ou de poèmes qui alimentent cet isotope : « Mountain Memories », « Memories of the Rain Province », « Remembering Gourgounel », « Le Testament du littoral », « Ovid's Testament », ou encore *Pilgrim of the Void*, sont autant de titres qui montrent que White joue sur une large gamme. Mémoire, souvenirs, testaments, pèlerinages et archives fonctionnent dans le même réseau sémantique et constituent la base de cet isotope qui, ailleurs, se déploiera en une myriade d'autres vocables. Comment expliquer l'omniprésence de la mémoire ? En quoi la mémoire peut-elle servir le projet géopoétique ?

⁵¹⁰ Précisons ici que la version originale de ce texte n'est pas encore publiée et qu'elle ne le sera pas avant plusieurs mois au moins. White travaille actuellement sur la partie de son œuvre en langue anglaise avec l'objectif de lui donner une meilleure visibilité dans le monde anglophone. *La Carte de Guido* fait partie de ce travail.

« Remembering Gourgounel », poème publié en 1986 dans *Atlantica*, met très nettement l'accent sur la mémoire. Dans ce poème, sous-titré « Ardèche, early sixties », White relate son arrivée et son séjour dans ce que l'on appelait alors le « désert français ». Vingt ans après y avoir vécu, l'auteur tente de « re-membrer » le passé. On soulignera tout d'abord que sur le plan formel le poème se compose de sept septains et qu'il répond à une logique précise : chaque strophe forme une unité bien équilibrée identique aux six autres. L'allure géométrique du poème laisse entendre que le travail de mémoire s'accompagne d'un agencement précis et ordonné. La dernière strophe est l'occasion d'insister sur ce mode de traitement des souvenirs. L'auteur met subtilement en tension l'exploration (« a rat scuttles overhead in search of grain », v. 47) et le rassemblement (« stars clustered thick at the little window », v. 45). Se remémorer, rassembler, se mettre en quête de nourriture, sont autant d'éléments qui fonctionnent dans un même réseau sémantique et qui répondent à une logique bien précise qui n'est pas sans rappeler un certain aspect de la méthode heideggerienne :

La *Lettre sur l'humanisme* rompt explicitement avec la logique de l'argumentation qui a structuré la pensée philosophique et scientifique occidentale d'Aristote au positivisme moderne. Heidegger met en cause le terme même. Si « logique » dérive de *logos*, le mot dérive plus foncièrement encore de *legein*. Heidegger soutient que ce dernier ne signifie pas un dire discursif et séquentiel, mais un rassemblement, une récolte, un acte de collecter et de re-membrer en une remembrance les vestiges dispersés de l'être. Penser fondamentalement n'est pas analyser mais se « remémorer » (*Denken ist andenken*), se rappeler l'être pour l'amener vers une ouverture rayonnante.⁵¹¹

« Rassemblement », « récolte », « collecter », « re-membrer », « une remembrance [d]es vestiges » ou encore « se remémorer », sont autant de termes qui font directement écho aux choix lexicaux de White. Le parallèle entre les deux pensées est transparent, White fera d'ailleurs appel à la même étymologie du terme « logique » pour établir sa critique de l'«

⁵¹¹ STEINER Georges. *Martin Heidegger*. Paris : Flammarion, 2003, coll. « Champs », pp. 167-8.

autoroute de l'Occident »⁵¹². À une logique « discursi[ve] et « séquentiel[le] », Heidegger et White substituent donc un « acte de collecter », ils opposent à une raison sèche et par trop géométrique, une « remembrance » dont la spécificité serait d'être plus souple et plus aérée. Si la ligne de démarcation entre ces deux méthodes est clairement tracée par les auteurs, il peut être judicieux de se demander comment, concrètement, elle se matérialise. Peut-on réellement dire que la phénoménologie heideggérienne n'est pas analytique ? N'a-t-on pas repéré dans « Remembering Gourgounel » un principe géométrique ? Comment White rassemble-t-il les signes qui permettent de créer un « contexte vif et rayonnant »⁵¹³ ?

Dans le chapitre « Un Journal de bord du Pacifique » du *Plateau de l'Albatros*, White revient sur les pérégrinations du navigateur français Lapérouse en le citant puis en le commentant ; à ce titre il évoque obliquement sa propre méthode de travail : « 'Il est très difficile, note Lapérouse dans son Journal d'août 1787, de fouiller et de savoir lire dans les archives du monde.' Avec cette phrase, il résumait non seulement ses recherches dans le Pacifique Nord, mais aussi toute son expédition (et la quête du savoir en général) »⁵¹⁴. En opposition à une approche sèchement analytique, White, dans le sillage d'un navigateur, se propose de mettre les voiles pour explorer les « archives du monde ». À l'instar du navigateur, le poète-penseur va chercher à cartographier les espaces qui lui sont encore inconnus, à explorer les zones restées dans l'ombre. Ces zones sont multiples, ce sont celles de la littérature, de la philosophie et de la science. On pensera alors à Heidegger qui exhume les fragments de Héraclite, à White qui fraye un chemin hors de l'« autoroute de l'Occident »

⁵¹² *Cahier de Géopoétique* n° 4 p. 3 : « Cette « parole » à la fois éloignée et proche, c'est ce que Héraclite appelait le logos, mot qui a donné lieu à notre mot « logique ». Mais le concept héraclitéen implique plus que la logique. La racine du mot logos remonterait à *legein*, « rassembler », qui est lié à son tour à *legere*, lire. D'où je conclus que travailler selon le logos, c'est essayer de lire les lignes du monde et rassembler des signes permettant de créer un contexte vif et rayonnant. »

⁵¹³ *Carnet de bord* n°4, p. 3. Notons que cette citation est précédée d'une référence au *legein* dont parle Steiner. Voici l'extrait : « Cette « parole » à la fois éloignée et proche, c'est ce qu'Héraclite appelait le logos, mot qui a donné lieu à notre mot « logique ». Mais le concept héraclitéen implique plus que la logique. La racine du mot logos remonterait à *legein*, « rassembler », qui est lié à son tour à *legere*, lire. D'où je conclus que travailler selon le logos, c'est essayer de lire les lignes du monde et rassembler des signes permettant de créer un contexte vif et rayonnant. »

⁵¹⁴ *Op.cit.*, p. 307.

pour faire émerger un nouveau paysage culturel, en somme à tous ces travaux qui impliquent un effort de remémoration et de réhabilitation. L'analyse sélective et mathématique est remplacée par un sens de l'ouverture et de la récupération. Dans un effort qui pourrait rappeler celui de la Renaissance (en cela qu'il consiste en une réappropriation de certaines connaissances), Heidegger et White insistent sur l'importance de ré-ouvrir le champ du savoir, d'aller puiser la matière dans des zones aussi reculées que celles que Lapérouse a pu, en son temps, explorer. Les termes « pèlerinage » et « testament » que l'on trouve abondamment chez White, prennent alors tout leur sens. Ils rappellent qu'écrire c'est d'abord voyager dans l'ouvert (étymologiquement pèlerinage vient du latin *peregrinatio* qui signifie voyage en terre inconnue) et ensuite léguer à la postérité le fruit de ses mémoires. Le travail de mémoire que White met en place s'apparente donc à une tentative de formuler à nouveau l'histoire, de proposer ce que nous appellerons une « contre-histoire » en adoptant non plus le logos comme un moyen d'analyser et de disséquer mais comme un moyen de « rassembler des signes permettant de créer un contexte vif et rayonnant. »

2) Pour une contre-histoire

Le travail sur la mémoire qui débouche sur une contre-histoire se met en place dès le début de l'œuvre personnelle de White. Nous avons eu à maintes reprises l'occasion de souligner l'ouverture de l'œuvre whitienne sur la face cachée de la tradition occidentale ou sur d'autres traditions culturelles. Nous aimerions ici reprendre cette thématique, jusque là traitée en filigrane, pour mieux comprendre la méthode whitienne et démontrer que l'esprit géopoétique développé par l'auteur est, de manière idiosyncratique, entièrement tourné vers celle-ci.

Précisons d'emblée que « contre-histoire » ne signifie pas une révision de l'histoire, au sens péjoratif du terme, et que l'œuvre whitienne pas plus que la géopoétique ne sont à

caractère révisionniste⁵¹⁵. Pour White, il ne s'agira pas de revisiter des événements historiques pour les teinter d'une nouvelle idéologie mais, à l'instar de ce que fait un Michel Onfray dans le champ philosophique, de mettre l'accent sur ce qui est resté dans l'ombre de la grande Histoire. Dans *Le Plateau de l'Albatros*, l'ouvrage dans lequel la théorie-pratique géopoétique est exposée, White, sans utiliser le terme de « contre-histoire », n'a de cesse de faire référence à une nouvelle histoire. Il sera question d'une « tradition souterraine »⁵¹⁶, d'une « Peregrinationis historia »⁵¹⁷, d'une « histoire essentielle » ou encore du « vieux sens hérodotéen de l'histoire » qui signifie « chercher et trouver par soi-même »⁵¹⁸. La nouvelle histoire dont il est question est placée sous le signe du mouvement et du déplacement. Pour « chercher et trouver par soi-même » il faut, à l'instar d'un navigateur, aller chercher la matière là où elle se trouve, il faut pérégriner et « péleriner ». Les termes « souterraine », « essentielle » ou « peregrinationis » sont donc tout à fait appropriés à ce travail. Il s'agira de prendre en considération les éléments que l'Histoire n'a pas cru bon retenir. Tout en traduisant les propos d'autres penseurs et écrivains, White donne la clé de sa propre méthode, il pratique la « peregrinationis historia », et s'efforce, à son tour, de « chercher et trouver par [lui]-même ».

La section « Périples et pérégrinations » du *Plateau de l'Albatros* est un bon exemple d'une telle pratique. Notons tout d'abord que tout en étant englobante, rayonnante et ouverte, la contre-histoire que forme cette section est avant tout circonscrite à l'« espace atlantique ». Ce choix n'est pas anodin et l'auteur n'oublie pas de rappeler que l'Atlantique constitue, selon le penseur allemand Frobenius que White cite dans cette section, « un des foyers de la

⁵¹⁵ L'histoire du révisionnisme est par ailleurs assez complexe. Si aujourd'hui ce terme est connoté négativement et que le grand public l'associe généralement au négationnisme (i.e. la négation de la Shoah), il convient de rappeler qu'il a connu des jours meilleurs. Ainsi, à son origine le révisionnisme désignait le mouvement demandant la révision du procès Dreyfus et aujourd'hui encore, pour les historiens, ce terme est sans connotation particulière et il désigne une démarche critique qui consiste à réviser rationnellement certaines opinions admises communément. Le révisionnisme ainsi perçu se fonde sur un apport de nouvelles informations et il propose une réécriture positive de l'histoire.

⁵¹⁶ WHITE Kenneth, p. 261.

⁵¹⁷ *Op.cit.*, p. 285.

⁵¹⁸ *Op.cit.*, p. 299.

nouvelle culture mondiale. »⁵¹⁹ C'est donc à partir de ce « foyer » que White a construit sa contre-histoire et c'est sur ce même foyer que les quatre chapitres de la section reposent. L'Europe de l'ouest, le continent Américain et les Antilles forment l'essentiel de l'espace « visité » ici. Par ailleurs, si la période couverte par « Périples et pérégrinations » s'étend du VIII^{ème} siècle à aujourd'hui, l'accent est très largement mis sur la modernité et les quatre étapes significatives que constituent la « Renaissance », le « Romantisme », la « Rationalisation » et le « Modernisme »⁵²⁰. Les bornes spatio-temporelles de cette contre-histoire montrent donc qu'il s'agit avant tout d'une contre-histoire de la modernité telle qu'elle s'est déroulée en Occident.

Les deux premiers chapitres de « Périples et pérégrinations » (« La grande errance américaine » et « Les chemins de Manoa »), donnent la teneur de la contre-histoire établie par l'auteur. Le premier chapitre commence avec les Hopis, ces Indiens d'Amérique qui s'installèrent en Arizona dès le VIII^{ème} siècle, et se déploie en sept autres étapes. Il y est question de Guillaume IX d'Aquitaine, d'Edgar Allan Poe, d'Edward Dorn décrivant les dernières heures du pionnier Meriwether Lewis, de Montaigne, de Shakespeare et de Wallace Stevens. À la lumière de ce périple non linéaire qui l'aura mené de l'Amérique du nord à l'Europe et du XI^{ème} siècle au XX^{ème} siècle en passant par les XVI^{ème}, XVII^{ème} et XIX^{ème} siècles, le lecteur aura tôt fait de comprendre qu'il ne s'agit pas d'une histoire de l'Amérique à strictement parler et encore moins d'une histoire des États-Unis. Dans un deuxième temps le lecteur se mettra en route pour « Les chemins de Manoa » et l'« espace antillais ». Il y est question de Richard Hakluyt, l'auteur des *Principal Navigations Voyages Traffiques and Discoveries of the English Nation*⁵²¹, de Walter Raleigh et de sa « School of night », de la Renaissance comme du « dernier grand moment culturel de l'histoire mondiale »⁵²², de

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 302.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 293.

⁵²¹ *Le Plateau de l'Albatros*, p. 283.

⁵²² *Ibid.*, p. 289.

Spengler, de Toynbee, du postmodernisme, de Frobenius et, enfin, de l'« espace atlantique ». White, comme à son habitude, fait parcourir à grands pas des pans entiers de l'histoire. Sa contre-histoire s'apparente à un tissage qui donne naissance à une toile métissée où les événements de l'histoire sont autant de mailles espacées entre lesquelles l'auteur laisse volontairement des blancs ; espaces indéterminés où l'esprit a l'occasion de respirer.

L'exemple de sir Walter Raleigh conforte l'idée qu'une contre-histoire est à l'œuvre dans « Périples et pérégrinations ». White ne s'attache pas aux services que Raleigh a rendus à la couronne d'Angleterre mais à ses activités annexes, c'est-à-dire à son travail de poète, de philosophe et d'historien – « c'est un Raleigh autre que le parfait courtisan ou le colonisateur perspicace qui nous intéresse ici »⁵²³. Aussi, lorsqu'il relate le voyage que ce dernier a entrepris aux Antilles dans le but de retrouver Manoa (la cité légendaire qui a contribué à donner naissance au mythe de l'El Dorado), White ne se focalise pas sur le « désir de gloire personnelle » et « nationale » de Raleigh mais sur un rêve d'une autre envergure – « le rêve de Raleigh va beaucoup plus loin. Il insiste sur le fait qu'il ne cherche pas le profit immédiat. »⁵²⁴ Après avoir mentionné les éléments que l'Histoire a gardés en mémoire, à savoir l'esprit de conquête et de colonisation de Raleigh, l'auteur remémore le « rêve » de ce dernier : « Il ne veut pas « faire la course », il veut faire un discours, un large discours (élément pas élément), et une description, c'est-à-dire une carte. »⁵²⁵ White relève alors méticuleusement les éléments du « discours » et fait ressortir les traits du naturaliste caché en Raleigh. Il est question « d'oiseaux extraordinaires », de « gros herbiers », ou encore d'« éléments de philosophie naturelle »⁵²⁶. La méthode whitienne est alors pleinement à l'œuvre, la contre-histoire en marche ; l'auteur fait apparaître le visage de Raleigh qui était resté dans l'ombre.

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 290.

⁵²⁵ *Ibid.*.

⁵²⁶ *Ibid.*

Il n'aura pas échappé au lecteur que la méthode décrite par l'auteur n'est autre que la sienne, le « large discours (élément par élément) » et la « description » qui s'apparente à une « carte » font directement écho à l'approche géopoétique. Un exemple confirme d'ailleurs cette hypothèse. Au début de son exposé sur l'aventurier anglais, White évoque la mythique « school of night » que ce dernier aurait fondée dans la clandestinité avec d'autres intellectuels de son temps. Là où White n'émet aucun doute sur son existence, les historiens s'accordent pour dire qu'il n'y a pas assez d'éléments pour affirmer qu'une telle « école de la nuit » ait réellement vu le jour et pour que Raleigh y ait pris part. White n'évoque pas cette contre-hypothèse et montre ainsi qu'il tient à tisser des liens entre certaines figures du passé et son propre itinéraire ; cette école de la nuit rappelant ses groupes para-universitaires. L'auteur chercherait-il réellement à s'inscrire dans la contre-histoire qu'il élabore ? Son œuvre se poserait-elle comme l'aboutissement de celle-ci ?

Dans un récent article intitulé « Kenneth White's essays : cartography grounded in self », Lesley Graham critique vertement la méthode whitienne et insiste sur le caractère narcissique de l'auteur : « The “me”s and “I”s and “I myself”s accumulate in certain essays so that his approach might be construed as being overtly egocentric, narcissistic. They induce the creeping impression that perhaps Kenneth White is geopoetics and that geopoetics is nothing more than Kenneth White. »⁵²⁷ Une lecture exhaustive du *Plateau de l'Albatros* donnerait raison à ce commentaire en cela que l'on y voit s'accumuler des références à l'auteur lui-même⁵²⁸. Il ne fait aucun doute que cette critique reflète un aspect de la méthode whitienne, White occupe bien une position centrale dans le monde qu'il s'efforce de faire émerger, son travail participe de la contre-histoire. Par ailleurs, un passage de *La Carte de Guido* aborde

⁵²⁷ GRAHAM Lesley. « Kenneth White's essays : cartography grounded in self », in *Études écossaises*, n°14, p. 220.

⁵²⁸ Dans la section « Périples et pérégrinations » par exemple, on soulignera la présence de trois auto-références : « À l'époque où je lisais Spengler à Glasgow, j'étais moi-même dans ce désert, me demandant ce qu'il y avait, fondamentalement, à faire » (p. 296) ; « Je continuais pour ma part à penser que le dialogue essentiel se passe entre l'homme et la nature » (p. 298) ; « L'œuvre de Humboldt constitue une approche, et une des plus intéressantes, de la géopoétique » p. 335.

cette question de manière frontale et donne des clés pour une autre interprétation de ce qu'une certaine critique perçoit comme du narcissisme :

Il y avait une audience nombreuse et sympathique, à l'esprit ouvert, et la conférence se déroula bien. Mais au moment du débat, l'émissaire en question se leva, gros et grasseux, et, après un préambule lourdement argumentateur et incroyablement confus, déclara que je « faisais mon propre scénario ». Comme cet individu enseignait la littérature anglaise, j'ai pensé qu'une bonne petite référence à T.S. Eliot le mettrait à l'aise. Je répondis donc que c'est ce que faisait toujours un « talent individuel ».⁵²⁹

On notera tout d'abord que l'auteur ne mâche pas ses mots et qu'il met en application les principes qu'il avait trouvés chez un Deleuze – « la critique est la destruction comme joie, l'agressivité du créateur. » White n'est donc en rien complaisant et sa méthode répond à un principe de destruction-construction. Par ailleurs, on notera que l'objet de cette dispute repose sur ce que l'émissaire considère comme une appropriation de l'histoire – « [il] déclara que je « faisais mon propre scénario ». White est donc taxé de subjectivisme, son interlocuteur considère que son travail n'est autre qu'un « scénario », c'est-à-dire le canevas d'une pièce de théâtre. On pourrait effectivement voir dans la réponse formulée par l'auteur une habile pirouette pour se dégager d'une impasse à laquelle son travail mène. Nous laisserons ce loisir aux critiques déconstructeurs de l'œuvre whitienne, pour prolonger la réflexion en suivant la piste ouverte par l'auteur – « j'ai pensé qu'une bonne petite référence à T.S. Eliot le mettrait à l'aise. Je répondis donc que c'est ce que faisait toujours un « talent individuel » ». Voici le passage que White avait probablement à l'esprit en formulant sa réponse :

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the

⁵²⁹ WHITE Kenneth, p. 67.

historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity [...] What is to be insisted upon is that the poet must develop or procure the consciousness of the past and that he should continue to develop this consciousness throughout his career.⁵³⁰

Bien que White ne partage pas le programme esthétique de Eliot (et encore moins sa vision politique), il partage néanmoins avec lui une même logique dans le traitement du poétique. Être poète c'est, en premier lieu, se débarrasser du moi avec lequel tout jeune écrivain se lance dans l'écriture et, deuxièmement s'ouvrir sur la tradition. Aussi, pour être un poète au-delà de ses vingt-cinq ans, il faut développer le « historical sense » en travaillant d'arrache pied. Il ne s'agira donc pas, pour écrire, de laisser aller son imagination mais de s'approprier l'héritage culturel pour l'actualiser. Le travail du poète moderne consiste donc en la prise en charge de la tradition et en son actualisation. C'est ici que la question du narcissisme achoppe et T.S. Eliot en fait la démonstration : « The historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence ». Pour Eliot, la tradition doit alimenter le présent, le poète actualiser le passé. Ce faisant, il inscrit de manière singulière son propre travail dans la tradition même et se présente comme un continuateur. Certes, White ne prolonge pas la grande tradition occidentale, il ne répond pas à l'appel du même Eliot qui voyait la Grèce, Rome et Israël comme le vivier où puiser son inspiration⁵³¹, mais il lui emprunte sa logique pour l'appliquer à son champ d'études. Ce dernier n'est pas occidental mais mondial, il ne s'arrête pas aux frontières de la Grèce de Rome et d'Israël, mais s'étend aux cinq continents à et leurs cultures. Toujours selon les préceptes du poète moderniste, White s'atèle à faire émerger les lignes de forces qui raccordent son œuvre à

⁵³⁰ ELIOT T.S. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York : Methuen, 1964, pp. 49-52.

⁵³¹ Eliot évoquait, par exemple, une « continued veneration of our ancestors in the literatures of Greece, Rome and Israel ». ELIOT T.S. *On Poetry and Poets*, p. 211.

celles du passé, il effectue un travail de mémoire et écrit une contre-histoire en pleine conscience de ce que ses prédécesseurs ont fait – « What is to be insisted upon is that the poet must develop or procure the consciousness of the past and that he should continue to develop this consciousness throughout his career. » C'est bien en ce sens que White travaille et c'est bien ce « historical sense » qu'il a développé tout au long de sa carrière. Le rapport de simultanéité dont parle Eliot explique aussi pourquoi White a tendance à moderniser les textes du passé, pourquoi, par exemple, il invente dans *Le Plateau de l'Albatros* « un Platon géopoéticien⁵³² ». La tradition est là pour servir le présent, pour nourrir les consciences actuelles et il faut un passeur de cette envergure pour l'actualiser. L'auteur joue le rôle de relais, il se fait le passeur d'une histoire, le cartographe d'un monde en émergence.

Il semble clair à présent que White ne cherche pas à se faire historien et qu'il n'entend pas écrire une histoire en bonne et due forme. La contre-histoire qu'il propose dans « Périple et pérégrinations » n'aurait pas sa place sur les étagères d'une bibliothèque d'Histoire de la modernité. En cela sa démarche est cohérente avec le propos tenu dans le cinquième numéro des *Cahiers de Géopoétique* où il se demande si « l'histoire, même l'histoire espacée, naturalisée, est la discipline vraiment adéquate » et si « le besoin d'histoire(s) est le besoin le plus fondamental »⁵³³. Dans *Rome, le livre des fondations* Michel Serres s'interroge, à son tour, sur ce qu'est l'histoire, partant sur ce que c'est « qu'écrire une histoire ». Il trouve un élément de réponse chez Tite-Live à qui il donne la réplique : écrire une histoire, « c'est coder un espace blanc indéterminé, c'est le déterminer par la force. Et donc le cacher. »⁵³⁴ Ce qui explique la dimension subjective de la contre-histoire whitienne et de son « scénario », c'est qu'il ne veut justement pas « cacher », c'est-à-dire strier et surcharger l'« espace blanc indéterminé », mais qu'il veut ouvrir des espaces de vies. En réponse au malaise dans la culture et à une certaine forme d'apathie intellectuelle qui caractérise notre époque, White

⁵³² Voir p. 140.

⁵³³ WHITE Kenneth, p. 6.

⁵³⁴ SERRES Michel. *Rome, le livre des fondations*, p. 57.

brode, code, tisse des éléments épars susceptibles de vivifier les esprits. C'est donc avec une main tendue vers le passé et une autre vers l'avenir qu'il évolue dans le « champ du grand travail ».

B) Les Cahiers de Géopoétique : pour une cartographie collective

Écrire une contre-histoire complète, explorer les « archives du monde » ou encore actualiser les connaissances du passé, est une tâche qu'un seul homme en une seule vie ne peut accomplir. Bien qu'il ait cherché à dépasser les frontières de la Grèce de Rome et d'Israël et qu'il récolte des éléments aux quatre coins de la planète, White s'attarde davantage sur ce continent de l'esprit qu'il nomme « euramérasie ». Le passage de l'œuvre personnelle à l'œuvre collective permet, en revanche, de dépasser cette limite naturelle et de récolter d'autres éléments qui viendront nourrir le « contexte vif et rayonnant ». Selon la logique qui a été repérée chez White, le collectif géopoétique travaille à cette récolte ; les *Cahiers de Géopoétique* sont un des signes de cet effort collectif de mémoire.

1) Les Cahiers : un assemblage harmonieux

On pourra nous objecter, au terme de ce chapitre, de ne pas avoir pris en compte l'ensemble des projets collectifs dans lesquels White a joué un rôle. Il eût été pertinent d'évoquer les travaux impulsés par les différents Ateliers auxquels ce dernier a participé. Les nombreuses publications, les conférences et autres symposiums occupent une place de premier choix dans le paysage géopoétique. Néanmoins, plutôt que de chercher à être exhaustif il nous semble plus judicieux d'isoler un pôle fort de la géopoétique, à savoir les *Cahiers*, et d'essayer de cerner de plus près le lien que White tisse avec l'extérieur de son œuvre. Pourquoi les *Cahiers* ? Parce qu'ils sont le fleuron de la géopoétique et parce qu'après huit numéros publiés entre 1990 et 2006 leur fin a été annoncée. Nous avons donc à faire à un tout qui n'évoluera plus, ce qui, dans le champ géopoétique, est chose rare. Nous ne nous bornerons pas à essayer d'expliquer pourquoi les *Cahiers* n'auront pas de lendemain ni pourquoi le rythme initialement prévu – en 1990 il était question d'un numéro par an – n'a pas

été tenu. Un projet de cette envergure ne va pas sans difficultés et l'idéal recule toujours devant celui qui cherche à l'atteindre. Que sont les *Cahiers* ? Quel tout forment-ils ? Quel est leur champ d'étude ?

Les *Cahiers*, tout d'abord, sont un nom. Le terme « cahier » vient de *quaer* qui signifie assemblage de feuilles de parchemin ou de papier. Le mot « assemblage » n'est pas sans faire écho à l'isotope de la mémoire mentionné précédemment, notamment au terme « rassemblement ». Les *Cahiers de Géopoétique* se posent donc d'emblée comme une tentative d'assemblage. À ce titre on pourra penser à un Montaigne qui dans ses *Essais* entreprend un travail de la sorte. En composant son grand œuvre le penseur de la Renaissance a cherché à assembler des éléments hétéroclites dans le but de composer une « rhapsodie »⁵³⁵, c'est-à-dire une « fricassée »⁵³⁶ à l'ordre fortuit. Les *Cahiers* ont-ils une telle visée ? Leur structure est-elle aussi lâche que celle des *Essais* de Montaigne ? Composent-ils une « rhapsodie » ?

Les mille deux cents pages des huit numéros des *Cahiers* regroupent quatre-vingt dix textes rédigés par une soixantaine d'auteurs et accompagnés de nombreuses illustrations. Poètes, prosateurs, universitaires, naturalistes, historiens, géographes, peintres et photographes ont travaillé de concert à l'élaboration et à l'illustration du concept géopoétique. Selon le souhait de leur fondateur, les *Cahiers* évoluent à la croisée des disciplines : entre littérature, sciences, philosophie et arts plastiques. Notons également en passant que chaque *Cahier* intègre un ou plusieurs textes anciens et que des textes de Thoreau, d'Avienus, de MacDiarmid, de Goethe ou de Michelet s'intercalent entre les autres textes. Les *Cahiers* sont donc à la fois transdisciplinaires et transgénérationnels, ils visent à dire la complexité et la beauté du monde. Aussi, dans une logique similaire à celle des *Essais*, les *Cahiers* sont un

⁵³⁵ Livre I, XIII : « Il n'est sujet si vain, qui ne mérite un rang en cette rhapsodie. » MONTAIGNE Michel. *Les Essais*. Paris : La Pochothèque, coll. « Classiques Modernes », 2001, p. 106.

⁵³⁶ Livre III, XIII : « En fin, toute ceste fricassée que je barbouille ici, n'est qu'un registre des essais de ma vie ». *Op.cit.*, p. 1679.

assemblage d'éléments divers et variés. Mais leur ordre est-il fortuit ? La carte sur la couverture de chaque *Cahier* ne laisse-t-elle pas entendre que le tout est sous-tendu par un principe d'organisation ?

La couverture des *Cahiers* est illustrée par une carte du vénitien Albertin de Virga datant de 1409. Cette date a son importance puisqu'elle renvoie à ce que White considère comme le « dernier grand moment culturel de l'histoire mondiale », à savoir la Renaissance. Rappelons que les années 1400 signent la fin du Trecento, le début du Quattrocento et l'ouverture de Venise sur le commerce international. Venise occupe une place importante dans la liste des villes italiennes qui furent à l'origine de la Renaissance. Marquée par les fructueux voyages que Marco Polo et sa famille effectuèrent dans la première moitié du XIV^{ème} siècle, Venise se distingue par son ouverture sur le monde : la Route de la Soie ainsi que le commerce avec Constantinople enrichissent la ville à tous les niveaux. C'est dans ce contexte culturel bouillonnant qu'Albertin de Virga dessine ses cartes et c'est à ce contexte que les *Cahiers* sont subtilement rattachés. Symboliquement donc, les années 1400 sont annonciatrices d'un profond renouveau dans tous les domaines du savoir, ce à quoi les *Cahiers* se sont exercés pendant plus de quinze ans. Le parallèle avec les *Essais* est donc bien réel, les *Cahiers* s'inscrivent dans leur continuité en cela qu'ils travaillent à une réouverture du champ du savoir. Mais ce parallèle s'arrête là où commence la question de la structure. La carte laisse très nettement entendre que les *Cahiers* répondent à un principe d'organisation mûrement réfléchi. Faite de lignes et de points qui quadrillent un espace maritime, la carte de Virga que l'on trouve en couverture de chaque *Cahier* rappelle l'entreprise de codage, de tissage et de métissage qui caractérise la logique géopoétique. Ce principe d'organisation se retrouve, sans surprise, à l'intérieur des *Cahiers*. La quinzaine d'articles qui les compose est systématiquement agencée de la même manière. Bien qu'il n'y ait pas de chapitrage donnant les coordonnées exactes de chaque article, il est possible de repérer un glissement progressif

du théorique vers l'esthétique en passant par le « pratique ». Aussi, les premiers articles seront, par exemple, l'occasion de jeter une lumière nouvelle sur le concept géopoétique – « Du surréalisme à la géopoétique »⁵³⁷ – ou d'apporter un éclairage sur tel ou tel aspect de l'histoire – « De l'histoire humaine à l'histoire naturelle »⁵³⁸. Les articles suivants sont des compte-rendu de voyages – « Reconnaissances littorales »⁵³⁹, « Géopoétique de la Provence »⁵⁴⁰ –, ou des extraits de carnets de bord – « Retour à Trinidad »⁵⁴¹, « Journal d'Alaska »⁵⁴². Enfin, les *Cahiers* se terminent toujours avec des textes en prose ou en vers qui mettent en avant la notion d'esthétique. Cette répartition tripartite n'est pas sans évoquer l'œuvre personnelle de White. On y retrouve bien l'image de la flèche où les pennes valent pour les essais, la tige pour les récits et la pointe pour les poèmes. Les *Cahiers* ne sont donc pas une « fricassée » à l'« ordre fortuit » mais ils suivent une logique bien définie. Les trois genres de textes forment un tout cohérent dont la visée, ou « l'ambition », « est de dresser, d'un point de vue qui ne soit pas seulement celui de l'Homme, une *magna mundi carta* : une grande carte, une grande charte du monde. »⁵⁴³ La notion de carte occupe donc une place importante dans le travail géopoétique, elle en constitue un des « meilleurs points de départ » :

Les cartes figurent parmi les meilleurs points de départ. Elles « renseignent sur la forme du monde, et l'absolue beauté de certaines d'entre elles va jusqu'à illuminer l'esprit ». Je dirais aussi que ce sont des outils essentiels pour aborder l'inconnu. Elles contiennent de l'information et donnent « une sensation initiale du monde ». Grâce aux formes du relief et aux toponymes qui s'y trouvent, elles portent en elles la mémoire de la Terre et celle des hommes. Elles évoquent l'harmonie avec le monde et dévoilent ses peines et ses blessures. Elles sont remplies de connaissances et nous font rêver, tout comme elles nous font réfléchir. Elles nous incitent à voyager, les cartes médiévales et les portulans en premier, mais

⁵³⁷ *Cahier* n°3, article de Georges Amar.

⁵³⁸ *Cahier* n°6, texte pris dans l'œuvre de Jules Michelet.

⁵³⁹ *Cahier* n°6, article de Denys Mauclair.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, article de Kenneth White.

⁵⁴¹ *Cahier* n°5, article de Sam Selvon.

⁵⁴² *Ibid.*, article de Virginia Khuri.

⁵⁴³ *Cahier* n° 1, p. 7.

également les cartes modernes qui tout à la fois décrivent, dévoilent et évoquent ce qui se passe sur Terre.⁵⁴⁴

Contrairement à l'historien qui, dans les termes de Michel Serres, va « coder un espace blanc indéterminé », les géopoéticiens s'efforcent collectivement d'« aborder l'inconnu » en le cartographiant. Il ne s'agira donc pas de « déterminer par la force » l'espace blanc mais, à l'instar de ce que fait une carte, de donner une « sensation initiale du monde ». La carte, qui porte en elle « la mémoire de la terre », qui « évoqu[e] l'harmonie avec le monde » et qui « incit[e] aux voyages », est le symbole adéquat pour les *Cahiers* et le travail des géopoéticiens. Les *Cahiers* ne forment pas une encyclopédie, les sujets abordés ne sont pas, loin de là, traités dans leur intégralité. La « sensation initiale du monde » ne peut être communiquée par un trop plein d'information, elle peut l'être, en revanche, par des esquisses qui viendront mettre l'eau à la bouche, donner au lecteur l'envie d'en savoir plus, de se jeter dans le grand bain ; c'est en cela que les cartes constituent un des « meilleurs points de départ » vers l'inconnu mais aussi vers cette logique du métissage caractéristique de la géopoétique.

2) Une éthique du métissage

À l'heure de la mondialisation, où tout projet englobant peut être soupçonné de syncrétisme, certains se demandent si les *Cahiers* donnent lieu à un melting-pot ou à un métissage, à une assimilation, une homogénéisation et un appauvrissement ou à un mélange volontaire et enrichissant d'influences culturelles :

C'est sur la notion d'« orchestration des cultures », et sur le mouvement vers une culture mondiale, que l'on risque d'achopper, car d'aucuns voudront n'y voir

⁵⁴⁴ WADDELL Eric. *Cahiers de Géopoétique* n°6, pp. 67-68.

qu'une sorte de melting-pot uniforme. Une telle orchestration est un travail poétique, ce qui explique d'abord pourquoi ces réalisations sont rares [...] ensuite, pourquoi ces manifestations, quand elles existent, sont difficilement intégrables à la société, qui vit, normalement, soit sur des modèles classiques, soit sur des futilités. Ces œuvres que j'évoque sont comme les îles d'un archipel qui n'existe pas encore.⁵⁴⁵

Dans cet extrait de l'article intitulé « Le littoral atlantique. Lettre sur les origines de la géopoétique »⁵⁴⁶, White montre qu'il est conscient des difficultés auxquelles les géopoéticiens sont confrontés⁵⁴⁷. Face à une société tour à tour conservatrice et consumériste, la voie de l'ouverture n'est pas sans embûches. On notera par ailleurs que le travail collectif des géopoéticiens est comparé à une « orchestration » et que, bien qu'il occupe une place quelque peu marginale dans la société, ce groupe s'efforce d'apporter des réponses aux problématiques d'aujourd'hui pour préparer le monde de demain. En ce sens, la géopoétique répond à une éthique du métissage. « Le temps du métissage, disent Laplantine et Nouss, est le présent [...] le métissage cependant appelle une mémoire, ou plutôt des mémoires. [...] Aucune des composantes ne sera dominantes [...] la mémoire veille à ce que le mélange ne coagule pas [...] c'est l'aiguillon pour le devenir [...] indiquant par là-même la direction de l'avenir. »⁵⁴⁸ L'éthique du métissage telle qu'elle est ici décrite, vient éclairer la démarche géopoétique. À la fois tourné vers le passé et l'avenir, elle s'attèle à aménager le présent et à le rendre vivace. Le terme « coagule » est à cet égard significatif, il indique que le métissage lutte contre la stagnation des flux, qu'il agit comme un contrepois à toute forme d'apathie.

Le quatrième numéro des *Cahiers* est un bon exemple d'une telle éthique et d'une telle pratique. La mer, cet anti-coagulant par excellence, est le motif central de ce *Cahier* (« Ce

⁵⁴⁵ *Cahier* n°4, p. 26.

⁵⁴⁶ *Cahier* n° 4, pp. 23-37.

⁵⁴⁷ Notons par ailleurs que d'autres géopoéticiens évoquent ce possible point d'achoppement, nous pensons par exemple à ce que dit Georges Amar dans le troisième *Cahier* : « Si en effet l'horizon fondamental de la géopoétique est de nature synthétique, deux écueils opposés la menacent en permanence : celui de la tentation de synthèse précoce, c'est-à-dire des syncrétismes naïfs et sentimentaux [...] et à l'inverse celui du réductionnisme par tentative de récupération par telle ou telle tendance unilatérale [...] En cette époque de consommation culturelle à produits rapides et « light », la géopoétique pourrait, aux yeux de certains, faire bonne figure sur les étagères du 'New Age' ». *Cahier* n°3, p. 11.

⁵⁴⁸ LAPLANTINE François, NOUSS Alexis. *Le Métissage*. Paris : Téraèdre, 2009, p. 100.

numéro des *Cahiers* est placé en grande partie sous le signe de la mer et du littoral »⁵⁴⁹). Objet d'études et point de ralliement pour les dix auteurs, elle sert d'« aiguillon » à chacun des articles. Le champ couvert par ce *Cahier* est immense : de la « projection panocéanique » aux œuvres de Marcel Duchamp en passant par la cartographie, la géographie, la philosophie ou encore un groupe nomade chinois, le lecteur sera confronté à une masse d'informations en provenance de divers horizons. Mais cette masse d'informations, à l'instar des îles qui composent un archipel, forme un tout. À ce titre, il sera facile de trouver dans chaque article de nombreux points de convergence. Dans le premier – « La projection panocéanique : poétique d'une cartographie » – la géographie de la mer est en contact avec une poétique : « la poésie, dit Jean-Pierre Pinot, permet d'appréhender le monde par la voie de la sensibilité ». Plus loin, dans l'article du philosophe Jean-Jacques Wunenburger, il sera question du lien entre la philosophie et l'habitation poétique de la terre. La liste de ces points de convergence entre les différentes parties pourrait être longue, ces quelques exemples montrent néanmoins que l'harmonie générale d'un *Cahier* se dégage grâce aux nombreux échos que les articles se font entre eux. Littérature, philosophie et science entrent en résonance, elles sont autant d'influences culturelles qui constituent une orchestration. Chaque article constitue un acte de mémoires qui « veille à ce que le mélange », c'est-à-dire le moment présent, le contexte culturel dans lequel nous évoluons, « ne coagule pas ». Les *Cahiers* se pose donc comme une réponse à l'atrophie culturelle qui caractérise les sociétés modernes. Ils sont aussi un rempart contre le syncrétisme en cela qu'ils indiquent « la direction de l'avenir » en mettant l'accent sur le rapport entre l'homme et la terre, en cherchant à faire dériver l'homme jusqu'à un mode de vie plus sensible, plus intelligent, plus complexe.

⁵⁴⁹ *Cahier* n°4, p. 6.

C) La traversée

Le projet géopoétique se matérialise à plusieurs niveaux. L'œuvre whitienne en constitue le premier porte-parole, le centre rayonnant, l'île principale. Les *Cahiers*, qui émanent de l'Institut international de géopoétique et de l'œuvre personnelle de White, fonctionnent comme un porte-voix, ils jouent, entre autres, le rôle d'intermédiaire entre les différents îlots géopoétiques. Ces derniers, les Ateliers et Centres géopoétiques, ne représentent ni le centre ni la marge, mais c'est eux qui donnent forme à l'archipel. Nous nous concentrerons sur un seul Atelier, l'Atelier québécois nommé *La Traversée*, avec l'objectif de montrer comment la toile géopoétique se tisse dans l'espace et dans le temps, quelle forme prend le projet whitien de réforme du champ social, comment les géopoéticiens habitent la terre.

1) La Traversée : un îlot indépendant

Revenons, tout d'abord, sur l'historique de l'Atelier québécois afin de mieux comprendre ce qui aujourd'hui fait son identité. C'est au tout début des années 1990 que deux géographes, Jean Morisset et Éric Waddell, se sont lancés dans l'aventure géopoétique en créant le groupe « Portage ». Ce nom entrainait lui-même en résonance avec un autre groupe que Jean Morisset avait créé dans les années 1980 (« Portage – revue interaméricaine de langue française ») et dont le but avéré était de tenter une sortie de la « Nord-Amérique et du seul monde « anglo » » et de reprendre les choses à la base, d'effectuer un travail de mémoire pour « nous désenclaver » et « nous refonder comme peuples du Québec au Brésil via Haïti ». Jean Morisset rappelle que « c'est la même idée de « Portage » qui a prévalu quand on a voulu fonder la géopoétique autour des années 1992⁵⁵⁰. » Si « Portage » ne s'est pas développé

⁵⁵⁰ *Carnet de navigation* n°4, p. 20.

comme *La Traversée* l'a fait depuis sa création⁵⁵¹, il n'en reste pas moins ce groupe semble avoir marqué durablement les esprits et que le travail de mémoire et de refonte, comme nous le verrons, est resté au centre des préoccupations. Afin de mieux comprendre comment le projet géopoétique s'est déployé au fil des années nous nous interrogerons sur le lien que *La Traversée* entretient avec le fondateur de l'IIG. Joue-t-il, comme dans le cadre des *Cahiers*, un rôle central ? Quel visage prend le projet géopoétique lorsqu'il n'est plus directement supervisé par son fondateur ?

Nous avons déjà eu l'occasion de préciser que dans le cadre de l'Archipel le rôle de White n'est pas celui du grand frère, ceci sera confirmé par *La Traversée*. Depuis 2004, White participe aux publications de l'Atelier québécois manière régulière. Par ailleurs, *La Traversée* montre que si White peut jouer « un rôle crucial dans le développement de la géopoétique », il sait aussi se mettre à l'écart pour ne pas étouffer l'élan créatif des géopoéticiens. Rachel Bouvet ajoutera à ce titre que *La Traversée* « fonctionn[e] de manière autonome. »⁵⁵² L'Atelier québécois est donc doublement indépendant – sur le plan financier et, ici, sur le plan de la recherche – et White n'agit pas en chef d'orchestre. Ce lien à la fois fort et lâche entre White et l'Atelier a permis aux géopoéticiens québécois de s'approprier à leur manière le concept de géopoétique et de lui donner une signification locale. Ce faisant, les mêmes

⁵⁵¹ C'est en 2004, suite à deux rencontres littéraires⁵⁵¹, que *La Traversée* a été créée. La présence de White lors du second colloque a motivé la création de l'Atelier québécois qui a la particularité d'être implanté dans trois universités – celles de Montréal, de Québec et de Sherbrooke. Statutairement *La Traversée* est affilié à l'Institut international de géopoétique et rattaché à *Figura*, le Centre de recherche de l'Université du Québec à Montréal. Il faut signaler ici qu'au sein du mouvement géopoétique l'Atelier québécois est le seul à jouir d'une telle assise juridique et financière. Là où les autres Ateliers se sont constitués en associations, l'Atelier québécois évolue au cœur d'une institution qui, parce que les projets ont emporté son adhésion, a jusqu'ici cherché à promouvoir ses activités par le biais de financements conséquents, lui offrant ainsi une certaine indépendance. Grâce à cet ancrage dans l'Université, *La Traversée* a rapidement trouvé son rythme de croisière. Elle compte aujourd'hui environ soixante quinze membres actifs : professeurs et étudiants, géographes et artistes, médecins et biologistes, journalistes et traducteurs forment une mosaïque aux couleurs diverses et variées. Ces différents acteurs partagent le temps qu'ils consacrent à la géopoétique de multiples manières : entre « l'université, avec des séminaires, les groupes de recherche [et] les activités de type académique » et la « communauté, avec des conférences-discussions à l'extérieur et, surtout, l'organisation d'ateliers nomades⁵⁵¹. » L'objectif est donc, à la fois, d'être à l'intérieur et à l'extérieur de l'institution – « In and out of institutions » pour reprendre l'expression de White. Ceci, sans surprise, est la mise en pratique directe de la « théorie-pratique » géopoétique telle qu'envisagée par White. La présence de ce dernier se fait donc très largement sentir.

⁵⁵² Rachel Bouvet répondant à nos questions.

géopoéticiens ont très tôt démontré que Kenneth White n'est pas toute la géopoétique et que la géopoétique est bien plus que Kenneth White⁵⁵³ :

Souvent, les personnes intéressées par la géopoétique en font déjà sans le savoir, mais elles ont du mal à se reconnaître dans les écrits de Kenneth White, car ceux-ci, de même que les *Cahiers de Géopoétique*, ne sont pas à la portée de tous. Nous avons organisé des soirées de lecture et consacré des groupes de recherche à l'exploration de ce concept. Mais surtout, nous privilégions l'expérience vécue en commun, le partage [...] D'atelier en atelier, de livre en livre, nos réflexions sur la géopoétique se poursuivent, prennent de l'expansion, abordent de nouveaux concepts [...] Nous travaillons beaucoup en collectivité : je crois que c'est la « couleur » particulière que prend la géopoétique au Québec. C'est une véritable communauté de pensée, dont la richesse tient dans le fait que les personnes sont issues de différents horizons et qu'elles ont beaucoup d'expériences différentes à partager [...] Je pense résumer l'avis de tous en disant que nos activités nous donnent l'occasion d'être plus sensibles à notre environnement, plus ouverts sur le dehors et de mettre nos énergies créatrices et réflexives au service d'un mieux-être dans le monde.⁵⁵⁴

Lorsque Rachel Bouvet affirme que « souvent, les personnes intéressées par la géopoétique en font déjà sans le savoir », et elle confirme l'indépendance de *La Traversée*. Si White a inventé le terme et fondé l'IIG, il n'a pas l'apanage de ce qui en fait la substance, à savoir l'interdisciplinarité, la préoccupation environnementale et la manière de partager ce savoir-vivre. *La Traversée* revendique donc à la fois son affiliation et son indépendance vis-à-vis de l'Institut et de son fondateur. C'est à partir de cette prise de position que les membres de *La Traversée* ont donné leur propre « couleur » au concept géopoétique. Dans le passage cité ci-dessus Rachel Bouvet s'appuie sur l'isotope de la « collectivité ». « En commun », « groupes de recherches », « partage », « communauté » sont autant de termes qui viennent dire que la géopoétique québécoise, même si elle ne perd pas de vue l'importance du développement personnel, a l'esprit de groupe. C'est bien sur ce point que l'Atelier québécois

⁵⁵³ Nous faisons bien entendu référence à l'article de Lesley Graham cité précédemment: « Kenneth White is geopoetics and [...] geopoetics is nothing more than Kenneth White. »

⁵⁵⁴ Rachel Bouvet répondant à notre question : « Le concept de géopoétique n'est pas un « ready made », chaque Atelier doit se l'approprier. Quelles ont été vos difficultés et quelle « couleur » avez-vous donnée à ce concept ? »

se distingue de l'IIG et de son fondateur. White, bien qu'attiré par le collectif, a toujours davantage privilégié la solitude. Nous retiendrons donc que le caractère communautaire de *La Traversée* est au service d'un projet de grande envergure, à savoir l'émergence d'une « communauté de pensée » qui va chercher à se rendre « plus sensible à [son] environnement, plus ouvert sur le dehors » et à « mettre [ses] énergies créatrices et réflexives au service d'un mieux-être dans le monde. » À ce titre, le programme de *La Traversée* s'inscrit lisiblement dans le sillage de la tradition philosophico-littéraire d'origine romantique à laquelle White appartient et pour qui tout le travail de fond consisterait en l'élaboration d'une habitation poétique de la terre. En un sens, et c'est ce que nous chercherons à mettre en lumière, les membres de *La Traversée* concrétisent le rêve d'un Hölderlin et d'un Heidegger, ils donnent vie à cet habiter poétique de la terre.

2) « Habiter poétiquement la terre »

« Habiter poétiquement la terre » est un vers de Hölderlin dont Heidegger a fait un commentaire illustre qui a fortement contribué à sa célébrité⁵⁵⁵. Cette expression a servi de catalyseur à de nombreux poètes de la seconde partie du XX^{ème} siècle, elle symbolise l'union entre la philosophie et la poésie et invite la collectivité à repenser son rapport au monde, à dépasser le stade de la technique pour, à nouveau, vivre en bonne intelligence avec l'environnement. Cette philosophie de vie invite à « nouer le vivre et l'écrire pour faire que la vie soit vraiment 'habitante'. »⁵⁵⁶ Les géopoéticiens appartiennent à cette tradition, ensemble ils souscrivent à la thèse hölderlinienne et en cela s'inscrivent dans une vaste mouvance qui depuis plus de deux siècles cherche à redéfinir le rapport que l'homme entretient avec son environnement. Si Hölderlin et tout le romantisme se posent aujourd'hui comme le point de

⁵⁵⁵ Voir le chapitre « ... L'homme habite en poète... » dans *Essais et conférences*.

⁵⁵⁶ PINSON Jean-Claude. *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel : Champ Vallon, 1995, p. 16.

départ d'une pensée et d'une poétique qui se sont lancées à la reconquête de la vie sur terre, il a fallu attendre la fin du XX^{ème} siècle et les premières catastrophes dites « écologiques » pour que cette voix commence à être entendue à une échelle mondiale. Depuis la fin des années 1980 on utilise bien volontiers le terme « écologie » (qui aurait été inventé par le biologiste allemand Ernst Haeckel en 1866 ou par Thoreau dès 1852) pour renvoyer à cette mouvance. C'est bien dans cette sphère que la géopoétique évolue et que l'on peut distinguer sa spécificité. Avant de revenir plus en détail sur cette dernière et sur sa version québécoise, nous aimerions continuer à explorer la pensée écologique afin de voir comment un groupe comme *La Traversée* se positionne vis-à-vis de cette dernière. Rappelons, tout d'abord, que traditionnellement l'écologie se définit comme « l'étude des milieux où vivent les êtres vivants ainsi que les rapports de ces êtres entre eux et avec le milieu »⁵⁵⁷ et que la pensée écologiste a pris une réelle ampleur ces vingt dernières années en donnant naissance à de nombreuses écoles dans tous les champs du savoir et de l'action. Dans le champ littéraire on nommera notamment l'écopoésie. Joanny Moulin explique que « le terme écopoésie (*ecopoetry*) provient du vocabulaire de l'écocritique (*ecocriticism*), une école de théorie littéraire d'origine américaine dont l'épicentre est l'ASLE (Association for the Study of Literature and Environment), fondée en 1992 à Reno (Nevada). »⁵⁵⁸ L'écopoésie considère que « le sujet humain construit (*poiein*, c'est faire) son être par une interaction, une relation réciproque, avec son environnement naturel considéré comme habitat (*oikos*). »⁵⁵⁹ Dans cet optique l'homme n'est plus le « maître et possesseur de la nature », il ne se tient plus devant elle mais il cherche à vivre en symbiose avec elle. Au compte des grandes influences de l'écopoésie on dénombrera les œuvres de Thoreau et Wordsworth, le darwinisme, le travail de l'écologiste américain Aldo Leopold, Arne Naess et son « écologie profonde », certains

⁵⁵⁷ *Le Petit Robert*.

⁵⁵⁸ MOULIN Joanny. « L'écopoésie britannique au début du XXI^{ème} siècle », in *Études anglaises* – 60-3 (2007), p. 318.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 320.

phénoménologiques européens tels que Heidegger, Bachelard ou Merleau-Ponty. À cet inventaire déjà conséquent il faut ajouter Gandhi, le bouddhisme, le taoïsme et certaines traditions indigènes⁵⁶⁰. En somme, l'écocritique se revendique et s'inspire de toute la pensée qui a œuvré en marge de l'« autoroute de l'Occident ». Ce détour par l'écocritique démontre qu'il y a bien des liens entre cette dernière et la géopoétique, les deux travaillent à une habitation poétique de la terre.

La question de l'habiter occupe donc une place de choix dans les écrits et les pratiques de l'Atelier québécois. Le colloque du 10 et 11 mai 2011 (« Habiter poétiquement la terre ») montre toute la détermination des géopoéticiens à approfondir cette réflexion. On se rappellera aussi que le dernier article de l'ouvrage *Le Nouveau territoire* intitulé « Vers une architecture géopoétique » évoque cet « habiter géopoétique » qui « vise d'abord et surtout à intégrer le respect de l'existence individuelle et collective sur terre afin de fonder un milieu ambiant entre les deux milieux, naturel et construit, sensible et physique [...] et réaliser ainsi l'épanouissement de l'être »⁵⁶¹. Parce que cet article est placé en position finale dans l'ouvrage, et parce que les géopoéticiens ont organisé un colloque sur cette thématique, nous comprendrons que l'habiter est ce vers quoi toute la théorie-pratique québécoise tend. L'« existence » (« individuelle » et « collective ») ainsi que l'« épanouissement de l'être » constituent l'ultime visée de l'Atelier. Pour concrétiser ce projet les géopoéticiens québécois ont imaginé un certain nombre d'activités au compte desquelles se trouvent les « ateliers nomades » :

En quoi consiste un atelier nomade ? De manière générale, il s'agit de choisir un lieu géographique (*topos*) et de s'interroger sur la manière de l'occuper (*chôra*), en faisant intervenir trois perspectives différentes : 1) l'exploration physique du lieu, in situ, qui permet une interaction concrète avec un paysage, un cheminement

⁵⁶⁰ Voir à ce sujet *The Future of Environmental Criticism* de Lawrence BUELL. *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden, Massachusetts : Blackwell Publishing, coll. « Blackwell Manifestos », 2005, p. 100.

⁵⁶¹ *Le Nouveau territoire. L'Exploration poétique de l'espace*. Montréal : Figura, 2008, p. 210.

singulier, une perception intime de l'environnement; 2) des interventions provenant de personnes ayant une connaissance approfondie de la région, acquise grâce aux savoirs géographiques, historiques et scientifiques, mais aussi à l'expérience vécue; 3) des activités de création, littéraire ou plastique, individuelle ou collective. Rassemblant une vingtaine de personnes environ une fois ou deux par année, dans un site naturel ou urbain, autour d'un thème (l'île, le refuge, les coureurs de ruelles, le portage, le fleuve l'hiver), l'atelier nomade vise à renouveler la lecture du paysage, à développer le rapport sensible à l'environnement, à expérimenter de nouvelles formes de création, collective notamment, à s'interroger sur la façon dont l'être interagit avec l'espace et à approfondir la réflexion géopoétique.⁵⁶²

La mise en tension du lieu (« topos ») et de la « manière de l'occuper » (« chôra ») est bien le signe que l'Atelier québécois cherche, concrètement, à renouveler le sens de l'habiter. Habiter poétiquement la terre, c'est, premièrement, apprendre à connaître un espace physiquement (« l'exploration physique du lieu ») et intellectuellement (« des interventions provenant de personnes ayant une connaissance approfondie de la région »). L'exploration des lieux est à la fois la condition sine qua non à un habiter authentique et l'humus pour la création. Pour parachever cette double exploration du lieu les géopoéticiens mettent en place des « activités de création » à la fois « individuelle » et « collective ». Depuis sa création en 2004 *La Traversée* a organisé neuf de ces ateliers nomades et tous ont donné lieu à des « Carnets de navigation »⁵⁶³. Les lieux visités n'ont rien d'extraordinaires : ce seront les ruelles montréalaises, les berges du St Laurent, les régions reculées du Témiscouata ou de la Matawinie. Ces lieux partagent donc une certaine forme de marginalité, ils n'attirent ni les regards ni les convoitises et sont très largement délaissés par la population québécoise. « La géopoétique, dit Éric Waddell, répond à un appel, celui du dehors, des grands espaces, de la route, de la nature, de la mémoire de la terre [...] La quête géopoétique serait une tentative de

⁵⁶² Ceci est un extrait du texte « L'atelier nomade ou l'exploration géopoétique de l'espace » à retrouver sur : <http://latraversee.uqam.ca/atelier/pr-sentation>

⁵⁶³ *Les Carnets de navigation* sont les comptes-rendus des « ateliers nomades ». « Au rythme des vents et marées », « Le refuge comme traversée », « Coureurs de ruelles », « Se rendre au portage », « Un fleuve l'hiver », « Rives et dérives », « Terre d'hiver », « Derrière l'écorce », « Sur les traces de terres fantômes » sont les neufs Carnets que l'Atelier a publiés à ce jour.

réponse à ce qui échappe au regard. »⁵⁶⁴ Les ateliers nomades sont une mise en application de cette définition, ils contribuent, dans la foulée du travail de White, à enrichir la « mémoire de la terre » en allant chercher ce « qui échappe au regard. » À ce titre, le travail des géopoéticiens québécois répond à une double logique, celle du métissage – « Le temps du métissage est le présent [...] le métissage cependant appelle une mémoire, ou plutôt des mémoires »⁵⁶⁵ – et celle de l'« empayement » – « c'est en développant une forte « médiance » entre l'homme et son milieu, qu'ont peut favoriser des formes d'« empayement » [...] qui est création d'une prise, qui donne une assise à la vie. »⁵⁶⁶ Le métissage et l'empayement donnent une « assise à la vie », rendent le rapport à la terre « sensible », « intelligent » et « complexe ». Le programme des ateliers nomades abonde dans ce sens : « Marche sur les lieux et reconnaissance de la flore », « présentation de l'herbier matawin », « présentation par Domingo Cisneros de sa démarche artistique et de ses réalisations suivie d'une discussion », « atelier d'écriture et l'élaboration d'une cartopoétique », « excursion avec prise de repères et cueillette de mots »⁵⁶⁷. D'une prise de contact avec les lieux à une création artistique en passant par la botanique, la cartographie et des échanges multiples, l'atelier nomade est un exemple d'habitation poétique de la terre. Le « Carnet de navigation » qui est issu de cette excursion en constitue la trace écrite, la mémoire. On y trouvera des cartes, un article de fond qui retrace l'histoire de la Matawinie, un « Petit lexique d'innu-aimun de la forêt », un « Petit lexique des mots canayens de la forêt », de nombreux poèmes, photos et récits. Chaque texte, à sa manière, apporte au lecteur des informations sur la région, met en perspective le local avec le global, attire l'attention sur l'importance de la mémoire et du respect du territoire. Certes, chaque écrit n'est pas rédigé par la main d'un grand poète ou d'une grande poétesse, mais chacun s'essaye à pénétrer plus avant le territoire, chacun travaille avec sa tête, ses pieds

⁵⁶⁴ Café Chez Temporel, 17 mai 2005.

⁵⁶⁵ LAPLANTINE François et NOUSS Alexis, *op.cit.*, p. 100.

⁵⁶⁶ *Cahiers de Géopoétique* n° 4, p. 51.

⁵⁶⁷ *Carnet de navigation* n°8, p. 6.

et ses mains à l'« empayement », à l'habitation poétique de la terre. En un sens, on pourrait dire que la poésie telle qu'elle est pratiquée par les géopoéticiens québécois sort de l'écriture classique et que sa priorité n'est pas d'être littéraire. Néanmoins, c'est bien l'écriture qui au final vient parachever l'expérience, c'est elle qui fixe cette dernière en lui garantissant une longue vie, car, comme le dit Jean-Claude Pinson, « *habiter* (exister) n'est pas simplement vivre » et qu'il « nous faut des livres et des lettres pour nous arracher à l'enfermement dans le cycle répétitif des processus vitaux, pour inscrire notre habitation dans un monde commun plus durable que la simple vie. »⁵⁶⁸

Les groupes géopoétiques tels que *La Traversée* forment à la fois un microcosme et, en même temps, ils donnent, sans prétention, l'exemple d'une vie où le contact avec la terre se fait plus intense, les relations plus denses :

Chère Hélène,
Merci. C'était encore une fois super. Quelle fin de semaine !! Il ne m'est pas arrivé si souvent de me trouver en conjonction aussi extraordinaire avec des gens de culture au sein de pareille nature. Tu parviens à associer ce qui doit nécessairement l'être, mais qui survient si rarement dans notre société, dans notre temps. Je suis reparti dimanche absolument transporté.⁵⁶⁹

Ce témoignage de Jean Morisset, géographe, écrivain et membre de *La Traversée*, vient dire toute la richesse des ateliers nomades. L'espace d'un week-end la barrière entre nature et culture tombe et l'harmonie se crée. Il n'y a pas d'utopisme dans cette approche de l'habiter mais un travail à la croisée des différents domaines de la connaissance. Ce travail s'apparente en tout point à une « traversée », à un changement de rive. L'espace d'un week-end les géopoéticiens mouillent sur une contrée vivifiante et expérimentent cette rare « conjonction » dont parle Jean Morisset. Conscients de la difficulté de la tâche, ils naviguent habilement en vue d'une habitation poétique de la terre qu'ils savent, pour l'instant au moins,

⁵⁶⁸ PINSON Jean-Claude, *op.cit.*, p. 16.

⁵⁶⁹ *Carnet de navigation* n°2 à retrouver sur le site internet de *La Traversée*.

temporaire. La route est longue qui mène à cette habitation, elle exige, toujours et encore, de prendre en compte vents et marées, de réajuster sa position, de parfaire sa lecture du monde.

CONCLUSION

Parce qu'il s'est très tôt embarqué dans une aventure d'envergure, qu'il a opté pour l'enseignement et la création de groupes indépendants, White a contribué, autant qu'un seul individu peut le faire, à « créer un nouveau contexte, moins épais, moins opaque, plus mobile, plus ouvert ». En passant du personnel au collectif, il a porté le travail d'écriture au-delà du champ esthétique, emporté la littérature au-delà de ses limites. En somme son parcours montre qu'il s'accorde avec les surréalistes – « Nous n'avons rien à voir avec la littérature ; mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde » – pour dire que la littérature n'est pas une fin en soi et qu'il faut la dépasser. Bien qu'il ait abandonné une thèse sur le lien entre poésie et morale chez Paul Éluard, il est possible, aujourd'hui, de voir qu'il n'a pas perdu de vue ses aspirations de la première heure – « On sait maintenant, disait Breton, que la poésie doit mener quelque part » et qu'il y a une réelle cohérence dans son projet global. La poésie whitienne mène à une habitation poétique de la terre, à un rapport sensible, intelligent et complexe entre l'individu et la planète. Nombreux ont été celles et ceux qui ont répondu à cet appel. L'Archipel de géopoétique est la preuve que la poésie peut « mener quelque part » et que des groupes d'individus peuvent, en la nourrissant à leur tour, donner une portée concrète à une philosophie de vie à la fois complexe, riche et dense.

CONCLUSION GÉNÉRALE

En dépit de son rayonnement international et de son lectorat déjà conséquent, il est difficile de dire avec précision quelle place occupe l'œuvre whitienne dans le paysage culturel et littéraire d'aujourd'hui. Le nom de l'auteur est certes connu par beaucoup mais il semble que son travail peine à être reconnu par le plus grand nombre. La pierre d'achoppement la plus visible est, peut-être, à trouver dans le bilinguisme de l'œuvre. À la fois en langue française et en langue anglaise, elle navigue entre deux eaux et rencontre certaines difficultés (surtout dans les pays anglo-saxons) pour être publiée par les grandes maisons d'édition. Parce qu'il est « absent » du sol britannique depuis plus de cinquante ans, White a davantage construit sa réputation en France qu'outre-manche et outre-atlantique. En dépit du Scottish Centre for Geopoetics et de l'intérêt que certains chercheurs écossais portent à son œuvre, une récente anthologie de la poésie écossaise contemporaine confirme l'idée que nous avançons. Dans *Twentieth-Century Scottish Poetry*⁵⁷⁰ l'œuvre whitienne est représentée par deux poèmes seulement et apparaît donc comme une œuvre mineure et secondaire. La situation aux États-Unis semblent encore moins avantageuse. Le nom et le travail de l'auteur ne semblent connus que de quelques rares poéticiens qui l'associent à la mouvance écocritique. Le Canada francophone fait, en revanche, la part belle à l'œuvre personnelle et collective de l'auteur. Les géopoéticiens québécois contribuent pleinement au rayonnement et au déploiement de son travail. C'est sans aucun doute en France que cette œuvre est la plus connue et la plus discutée. Néanmoins, il est à noter que le nom de Kenneth White ne figure pas dans l'anthologie bilingue de la poésie anglaise publiée à la Pléiade en 2005, là où d'autres poètes écossais de la même génération sont représentés. Edwin Morgan, qui, à l'instar de White, a aussi opté pour l'exil, est présent avec trois poèmes. En quittant l'Écosse White n'aura donc

⁵⁷⁰ *Twentieth-Century Scottish Poetry*, [éd. par Douglas Dunn]. Londres : Faber and Faber, 2006, pp. 293-298.

pas, contrairement à un Joyce ou un Beckett, connu la renommée des grands écrivains britanniques.

Ce constat quelque peu négatif doit être contrebalancé par d'autres éléments : l'œuvre whitienne a été publiée par les grandes maisons d'édition françaises (Mercure de France, Gallimard ou encore Grasset) ; l'auteur compte parmi les invités de marque des universités françaises (il a par exemple été reçu récemment à Paris VIII par Michel Collot dans le cadre d'un séminaire portant sur le lien entre littérature et géographie) ; il est régulièrement présent dans les médias pour parler de son travail personnel et collectif. L'œuvre whitienne, et c'est ce que notre travail a, entre autres choses, montré est en prise directe avec les grandes questions qui aujourd'hui se posent à l'humanité. La place de l'individu dans la société, le sens à donner aux mots « culture » et « littérature », la question écologique et celle de l'engagement sont autant de sujets à propos desquels l'œuvre apporte des éléments de réponses. Cette dernière n'est donc pas à proprement parler « littéraire » et elle revendique une vocation sociale. Mais l'œuvre whitienne n'est pas l'œuvre sartrienne. Ni purement « littéraire », ni purement « engagée », elle se situe toujours dans la marge. « C'est la littérature des limites, dit l'auteur dans *Le Champ du grand travail*, j'y suis les lignes du monde. J'y pratique une météorologie de l'esprit qui libère de l'oxygène »⁵⁷¹ et « les lecteurs y suivent une ligne à laquelle ils ne sont pas habitués, qui fait monter en hauteur et dans un autre champ d'énergie. »⁵⁷² Si l'œuvre whitienne a un rôle à jouer aujourd'hui et dans l'avenir, c'est sans aucun doute dans l'« oxygénation » et la revitalisation des esprits. En dépit de certaines critiques qui peuvent être formulées et qui visent avant tout ce qu'Eliot a appelé la « critique d'atelier », l'œuvre de White se pose comme un tout à la fois cohérent et dynamique.

⁵⁷¹ WHITE Kenneth, p. 56.

⁵⁷² *Op.cit.*, p. 101.

C'est bien cette cohérence et ce sens du mouvement propre à l'œuvre de White que nous soulignons. En englobant à la fois l'œuvre personnelle et collective nous avons démontré qu'il existe bien un fil conducteur entre ces deux « parties ». De la thèse avortée sur Paul Éluard aux travaux de la géopoétique en passant par les essais, les récits et les poèmes, cette œuvre laisse entrevoir des itinéraires que nous avons mis en lumière : la revitalisation du sujet, un renouveau du champ poétique s'accompagnant d'une critique (parfois excessive) des grands schèmes de la tradition occidentale, et, finalement, un travail de fond sur le champ social, sont autant d'étapes constitutives d'une « poétique de l'énergie ». Cette notion d'énergie introduit directement au cœur du travail de l'auteur, elle fonctionne comme une matrice à laquelle chaque partie de l'œuvre répond sans cesse. Si cette œuvre est tant encline au mouvement, c'est parce qu'elle cherche à informer le présent en prenant appui sur le passé. Avec Eliot, White est convaincu que le rôle de l'écrivain est de modifier la tradition pour l'actualiser, pour la porter vers l'avenir et la nourrir. À ce titre elle évolue dans une dynamique similaire à celle d'un Michel Onfray qui, malgré ce que peuvent en dire ses détracteurs, a le mérite de mettre les esprits et les corps en mouvement, d'actualiser le passé pour éclairer le présent et ouvrir des perspectives pour l'avenir. Ces deux œuvres, du dire de leurs opposants, empruntent des raccourcis qui décrédibilisent le fond du travail. On se rappellera à titre d'exemple que le *Traité d'athéologie*⁵⁷³ a subi les foudres de la critique parce que le philosophe a réécrit les premières heures du christianisme en avançant l'idée que le Christ est un personnage fictif et non historique. White, comme nous l'avons souligné, fait de même avec la personne de Walter Raleigh ou encore avec certains aspects du romantisme qu'il caricature. Onfray et White pratiquent bien une « critique d'atelier » et éliminent ce qui ne leur ressemble pas. Cette méthode, bien que subjective, s'explique par le fait que ces deux auteurs s'efforcent, chacun à sa manière, de faire émerger une œuvre qui répondrait aux

⁵⁷³ ONFRAY Michel. *Traité d'athéologie : physique de la métaphysique*. Paris : Grasset et Fasquelle, 2005.

grands enjeux de notre temps. L'entreprise est moins à la conservation et au respect de la lettre des grandes œuvres du passé, qu'à une actualisation des connaissances se mettant au service du présent et de l'avenir. « Je pense, dit White au sujet du travail qu'il a accompli jusqu'ici, qu'il y a là de quoi inspirer [...] des esprits pour longtemps. »⁵⁷⁴ N'en déplaise à la critique qui s'emploie à la déconstruire, il y a dans l'œuvre whitienne et dans la démarche de l'auteur une vraie forme de générosité. En fondant l'Institut international de géopoétique et en l'archipélisant, White a certes donné de la lisibilité à son travail mais il a permis aux idées et à l'esthétique de retomber dans le concret, il a suscité des vocations et rassemblé des personnes aux aspirations communes.

En faisant se recouper les logiques des œuvres personnelle et collective, il nous a été donné de voir la cohérence du projet global. C'est à la croisée des travaux personnels et collectifs que l'œuvre de White et les travaux des géopoéticiens sont aujourd'hui les plus visibles et qu'ils jouent un rôle significatif dans l'économie de nos sociétés en préparant les « cadres matériels d'une vie à venir »⁵⁷⁵. Nombreux d'ailleurs sont les chercheurs qui, aujourd'hui, se tournent vers la géopoétique pour alimenter leurs recherches sur la période contemporaine. À ce titre, Michel Collot (Professeur à Paris VIII) a invité Kenneth White et Rachel Bouvet à participer à un séminaire sur le lien entre géographie et littérature. Si la perspective de ce séminaire reste universitaire (Michel Collot entend mener à bien « une réflexion sur [les] enjeux théoriques et [les] implications méthodologiques » de ce qu'il nomme la « géographie littéraire »), on ne peut écarter l'idée que les questions existentielles soulevées par la géopoétique restent en ligne de mire. C'est bien, comme ce travail l'a souligné, à travers cette retombée dans le concret que la géopoétique se démarque le plus et c'est à ce titre qu'elle a le plus de légitimité aujourd'hui. Un récent colloque organisé à Cerisy-La-Salle par Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne sur « Les Contre-

⁵⁷⁴ Entretien Autre Sud.

⁵⁷⁵ RANCIÈRE Jacques. *Le Partage du sensible, esthétique et politique*. Paris : La fabrique éditions, 2000, p. 44.

cultures de la révolution culturelle au dépassement de l'art (1945-2010) », vient justifier l'idée que nous avançons. En mettant à l'honneur, entres autres, la géopoétique, les organisateurs contribuent à définir la place qu'elle occupe dans le paysage culturel contemporain. La géopoétique est bien une contre-culture en cela qu'elle porte « la révolution dans la vie quotidienne », qu'elle vise « la réalisation effective de l'homme » et qu'elle est, à travers son travail critique, « une exploration politique de la conscience. »⁵⁷⁶ Nombreux sont les colloques et autres conférences du même acabit où la géopoétique est représentée. Ils confortent l'idée que l'œuvre whitienne (au sens large) évolue dans un vaste champ de réflexion et de réfection, qu'elle contribue à faire circuler « plus librement » « les énergies »⁵⁷⁷. Entre avant-garde et arrière-garde, entre politique et esthétique, la géopoétique emprunte la voie du milieu et ouvre de nouvelles perspectives, trace les lignes d'un monde en émergence que son fondateur a résolument placé sous le signe de l'énergie.

⁵⁷⁶ Ce colloque s'est tenu du lundi 27 juin au lundi 4 juillet 2011. Un après-midi a été consacré à la géopoétique. Cette citation est extraite du texte de présentation.

⁵⁷⁷ WHITE Kenneth. *L'Esprit nomade*, p. 9.

ANNEXE

Cette annexe regroupe tous les entretiens écrits qui ont été menés entre le printemps et l'été 2010. Pour des raisons matérielles les entretiens oraux avec Jean-Jacques Wunenburger (Professeur de philosophie à Lyon III) et Jacques Doron (Professeur en psychologie clinique et psychopathologie à Bordeaux II) n'ont pas pu être retranscrits.

Bill Eddie (Scottish Centre for Geopoetics)

1) Could you recount the itinerary of your Centre ?

We have no "itinerary" apart from a general philosophy of trying to implement the ideas of Kenneth White, which he stated when he established the International Institute. Of course, things are constantly changing and we have to adapt our ideas to meet various opportunities as they present themselves, especially with regards to funding, etc. We also have to be aware of the 'Zeitgeist' and constantly refine our education programme and plans for future activities in order to maximise our effectiveness as a 'cultural renewal' group.

2) The concept of geopoetics is not a 'ready-made', each Centre has to define it. What have been your difficulties and what 'colour' have you given to this concept ?

We have not attempted to define it in any formal way. We have had discussions among various members, especially the Council members, about geopoetics and also the evolution of Kenneth White's ideas that eventually led to the development of the concept. I'm not sure if there are any difficulties common to each member because understanding of the concept of geopoetics varies for each person. Often these problems are not discussed fully. We have had several resignations, I think because of a disappointment in what people had hoped to gain from geopoetics. One or two have expressed the opinion that it was a 'cult of the personality' (i.e. Kenneth White). Several others have, in my opinion, been more interested in New Age mysticism or Celtic Revival, and this would inevitably lead to dissatisfaction with the Scottish Centre for Geopoetics. Among the more active members, some, me included, have focused more on the environment and ecoliteracy, while others have concentrated on the arts, especially poetry. At least one member is particularly interested in the socio-political implications of geopoetics.

3) What has been Kenneth White's role in the elaboration and in the works of your Centre ?

Nothing direct. He has visited Scotland on a number of occasions during the last decade and has given talks and poetry readings at our meetings, as well as at the Scottish International Book Festival and elsewhere. However, we have found his visits all too brief and there has been very little interaction between him and members of the SCG, which some of us found frustrating.

4) The aim of the Institute and that of the Centres of Geopoetics is to revitalize the cultural space (in the broad sense of the term) in which we live, that's no small task. Could you try and give an account of the impact that your work has had on your environment ?

None whatsoever on the general environment of Scotland! As far as personal environment is concerned, the concept of geopoetics resonates with ideas that I had been developing for many years. These ideas embraced the work of many people, not only the philosophies of Arne Naess, Warwick Fox, Brian Goodwin and Henri Bortoft, but also the aesthetic/scientific approaches of Goethe and Frederick Franck. Kenneth White's writings brought all this for me within a Scottish context.

5) If I am not mistaking some lectures on geopoetics have been given at the University of Edinburgh. How did the students react to the concept ? The colleagues ?

The late Tony McManus (first director of SCG) gave some short courses a few years ago on geopoetics as part of the Open Studies Programme of the Office of Lifelong Learning (University of Edinburgh). Norman Bissell and I restarted these lectures with several short weekend and day courses. They were very successful and attracted people from Edinburgh and further afield. However, overall numbers were small and subsequent attempts to continue the courses failed due to lack of student numbers and a general lack of enthusiasm from the university. Colleagues at the university showed little or no interest.

6) Geopoetics has stepped in university ? Do you think that an institution can carry out the project of geopoetics without weakening its identity? Could geopoetics revitalize institutions, if need be ?

Possibly. It depends on who is giving the lectures but, given the present way that Scottish universities are organised, funded and administered, I doubt if there will ever be any formal courses on geopoetics. At best it might be situated as a 'module' within a politics or philosophy course, or even within the arts faculty. A few art (and architecture) students have shown a passing interest in geopoetics but this has all been rather ephemeral. So, in answer to your second question – yes! But this seems hardly possible in the foreseeable future.

7) What are the future perspectives of your Centre?

Very modest ones! We aim to expand our membership but that may not be our first priority. We are very much focused on expanding our education programme and the initiation of a regular journal. Our newsletter continues to be improved and expanded and our website is currently being improved to reflect the needs and wishes of the members. We are also hoping to have a more permanent study centre and library within a new building to be constructed on the Isle of Luing.

Laurent Margantin

1) Pourriez-vous retracer votre itinéraire au sein de l'archipel géopoétique ?

Difficile d'évoquer mon rapport à la géopoétique sans parler d'abord de ma découverte de son « concepteur ». J'ai découvert l'œuvre de Kenneth White en 1986, alors que je commençais des études de lettres à la Sorbonne. J'ai lu tous ces livres en l'espace de quelques mois, notamment sa thèse *L'Esprit nomade* qui venait de paraître. Comme je savais qu'il enseignait à la Sorbonne, j'ai déposé une lettre à l'institut d'anglais, en l'accompagnant d'un ensemble de poèmes. Il m'a répondu assez vite, m'écrivant des choses assez positives sur mes textes. Ensuite, je suis parti en Allemagne un an, et nous avons continué à correspondre. J'ai commencé à traduire certains de ses poèmes en allemand. Ce n'est qu'à mon retour en France que j'ai rencontré Kenneth White à la Sorbonne où il dirigeait un séminaire – j'ai pu découvrir le « personnage », et sa manière disons joviale d'enseigner. Je me souviens de l'organisation d'un premier colloque à Pau au début des années 90, colloque fondateur de l'Institut international de géopoétique où je n'ai pu me rendre, mais je suivais cela d'assez près. Par la suite, j'ai continué à m'intéresser au développement de l'Institut international de géopoétique avec le phénomène d'« archipélisation » (création d'ateliers en différents endroits du monde) et ai échangé quelques lettres avec son fondateur. En 1996, suite à une publication de poèmes dans les Cahiers de géopoétique et voyant l'archipel se constituer, je lui ai proposé de fonder un atelier en Allemagne, à Tübingen, où je vivais depuis deux ans.

2) Le concept de géopoétique n'est pas un « ready made », chaque Atelier, chaque personne, doit se l'approprier. Quelles ont été vos difficultés et quelle « couleur » avez-vous donné à ce concept ?

Etant donné mes propres travaux - je travaillais à Tübingen sur le romantisme allemand et le rapport de Novalis avec les sciences -, cela coulait de source. Il y avait beaucoup d'éléments dans le romantisme qui le rapprochaient de la géopoétique, une certaine « poétique de la terre », un goût du paysage, des interactions entre les différentes disciplines, l'invention de nouveaux concepts. Dans la petite présentation de l'Atelier des deux rives que j'ai écrite, il était question de certains prédécesseurs allemands.

Je savais aussi que Kenneth White avait passé un an à Munich lors de ses études, et que des penseurs comme Heidegger ou des poètes comme Hölderlin avaient compté pour lui. Il y avait donc une atmosphère culturelle qui convenait à la géopoétique, même si certains chercheurs allemands avec lesquels j'en parlais à l'époque étaient réticents, par crainte d'une confusion avec certains courants politico-culturels sous le troisième Reich, toute une culture antirationnaliste qui était associée au romantisme allemand. Bizarrement, l'Allemagne était très ouverte à l'écologie politique, mais un peu fermée à la poésie qui pouvait en découler ou y être associée.

J'ai aussi pris contact avec des artistes à Munich – le traducteur Wieland Grommes qui avait traduit entièrement « A walk along the shore » et le plasticien Michael Lukas – qui, quand j'ai quitté l'Allemagne en 2004, ont pris la suite en organisant notamment une exposition et une rencontre où sont venus différents artistes, dont Kenneth White.

3) Quel a été le rôle de Kenneth White dans l'élaboration et dans les travaux de votre Atelier allemand ?

On avait un échange épistolaire, je le tenais au courant, aussi de mes propres travaux d'écriture. Il a relu mon texte de présentation de l'Atelier et a fait quelques remarques, j'ai apporté une ou deux corrections (j'avais notamment mis en exergue une citation de Breton : « La vie est à repassionner » qu'il trouvait, avec raison, trop sentimentale !). J'ai organisé sa

venue à Tübingen, à l'invitation de l'Institut franco-allemand, il a tenu une conférence à l'université. C'est surtout le projet d'un ouvrage collectif en allemand autour de son travail qui l'a davantage concerné, mais comme peu de livres de lui étaient traduits il a fallu renoncer à le publier en Allemagne. J'ai aussi créé un site internet intitulé D'autres espaces où j'ai réalisé un dossier sur la géopoétique, tout en l'ouvrant à des sensibilités et des auteurs extérieurs à ce courant.

4) L'archipélisation de l'Institut de géopoétique avait, initialement, l'objectif de tisser des réseaux : réseaux de spécialistes venant d'horizons divers, réseaux entre les différents Ateliers. Avez-vous œuvré dans ce sens ? L'Archipel est-elle une structure assez souple pour favoriser de telles connexions ?

Oui, il y a eu des connexions, surtout avec l'Atelier du héron qui a joué un rôle central en termes de publication avec ses Carnets du héron et la collection Pérégrins où j'ai moi-même fait paraître un recueil de poèmes, Venir au vent. Quelques rencontres ont été organisées. J'ai participé à une randonnée en Belgique, et Pascal Naud et Serge Paulus sont venus à Tübingen où étaient également présents Wieland Grommes et Michael Lukas. Nous avons fait une longue marche vers la Wurmlinger Kapelle. Ces rencontres physiques jouaient un grand rôle à la fin des années 90 et au début 2000, sans doute qu'avec le développement d'internet depuis le réseau est désormais plus « virtuel ». J'ai été aussi en contact (épistolaire et électronique) avec l'Atelier d'Aquitaine, souvent pour des questions qui tournaient autour de l'œuvre de White.

5) La géopoétique a pour vocation de dynamiser l'espace culturel (au sens large) dans lequel nous vivons, ceci n'est pas une mince affaire. Vous est-il possible, aujourd'hui, de rendre compte de l'impact que vos activités ont eu sur votre environnement ?

Le réseau géopoétique se définissait comme une avant-garde, en cela son influence ne peut être immédiate, puisque mise à part l'œuvre de White, les écrits géopoétiques sont diffusés au sein et entre de petits groupes. Je sais qu'à Tübingen existait une certaine méfiance, car on craignait qu'il s'agisse d'une espèce de secte, comme il en existe par exemple autour des théories de Rudolf Steiner. Mais l'an dernier, de passage à Tübingen que j'ai quitté en 2004, j'ai appris qu'un professeur avait axé tout un programme de recherche sur cette conjonction entre les sciences de la nature et la littérature, ce qui avait été mon axe de recherche dix ans plus tôt. Manfred Frank, un philosophe spécialiste du romantisme allemand, m'a récemment écrit que j'avais réalisé un travail de pionnier sur Novalis.

6) Qu'est-ce qui, selon vous, fait la force du mouvement géopoétique ? Qu'est-ce qui, selon vous, fait sa faiblesse ?

Je serais bien incapable de répondre à cette question ! Je pense qu'il est plus facile de juger ce mouvement de l'extérieur, et sans doute n'ai-je pas moi-même assez de distance pour le faire.

7) Pourriez-vous expliquer pourquoi vous avez cessé de travailler dans le cadre de la géopoétique ?

J'ai été actif au sein du réseau géopoétique jusqu'en 2003, année où est paru le recueil Venir au vent. Quelques années plus tôt, j'avais achevé un manuscrit en prose, les Carnets du Neckar, dont des extraits ont paru dans des revues : Poésie 98 (un numéro spécial sur la géopoétique), Phrématique, les Cahiers de géopoétique. Au bout d'un moment, j'ai senti que je

tourner en rond sur un plan littéraire. Sur le plan humain, c'était certes enrichissant, mais j'avais le sentiment que j'avais tiré tout ce que je pouvais tirer du concept de géopoétique. Il y a en réalité plusieurs facteurs qui ont joué, je ne peux pas tous les donner, mais de manière globale j'ai pris du recul parce que je sentais que c'était nécessaire sur un plan personnel, et que je ne pouvais continuer à me mettre au service de cette idée dont la dimension esthétique était certes forte, mais n'éveillait plus grand-chose en moi, même si je reste sensible au paysage et à la nature, sans avoir besoin toujours de l'exprimer, ou alors d'une autre façon, parfois par le biais de personnages fictifs ou que j'observe autour de moi.

Michèle Duclos

Questions posées par Christophe Roncato :

1) Dans un entretien intitulé « Au bord de l'eau », antérieur à 1986 puisque publié dans le *Poète cosmographe*, vous demandez à Kenneth White s'il n'a « jamais songé à créer sa propre institution » ? Sa réponse est la suivante : « J'y ai pensé, c'est vrai, mais jamais sérieusement. Ça prend trop de temps, il faut penser à des structures, à un financement. » Quelques années plus tard, en 1989, Kenneth White fonde l'Institut International de Géopoétique. Comment expliqueriez-vous ce changement de cap ? Un besoin pressant de faire évoluer les choses à plus grande échelle ?

2) Pourriez-vous retracer votre itinéraire au sein de l'archipel géopoétique ?

3) Le concept de géopoétique n'est pas un « ready made », chaque Atelier, chaque personne, doit se l'approprier. Quelles ont été vos difficultés et quelle « couleur » avez-vous donné à ce concept ?

4) Quel a été le rôle de Kenneth White dans l'élaboration et dans les travaux de votre Atelier bordelais ?

5) L'archipélisation de l'Institut de géopoétique avait, initialement, l'objectif de tisser des réseaux : réseaux de spécialistes venant d'horizons divers, réseaux entre les différents Ateliers. Avez-vous œuvré dans ce sens ? L'Archipel est-elle une structure assez souple pour favoriser de telles connexions ?

6) La géopoétique fédère, ça n'est plus à prouver, et elle fédère des esprits brillants. Mais, les grands écrivains et penseurs, je pense notamment à ceux que Kenneth White avait contacté pour le colloque en Martinique de 1992 (Axelos, Levi-Strauss, Deleuze, Lyotard, Césaire, Michel Serres, Octavio Paz...) semblent travailler dans « leur coin ». Tout du moins il n'y a pas, sauf bien entendu la géopoétique, un mouvement qui cherche à fédérer ces forces, à les faire converger. Comment expliqueriez-vous ce phénomène contemporain (Le surréalisme, le Grand Jeu, le fameux Black Mountain College, ont tous regroupé les plus grands noms de leur temps) ?

7) La géopoétique a pour vocation de dynamiser l'espace culturel (au sens large) dans lequel nous vivons, ceci n'est pas une mince affaire. Vous est-il possible, aujourd'hui, de rendre compte de l'impact que vos activités ont eu sur votre environnement ?

8) Qu'est-ce qui, selon vous, fait la force du mouvement géopoétique ?

9) La géopoétique est entrée à l'université à plusieurs endroits, en Suisse et au Québec notamment. Pensez-vous qu'une institution puisse porter le projet géopoétique sans lui faire perdre son identité ? La géopoétique peut-elle permettre de dynamiser les institutions ?

10) Quelles sont les perspectives d'avenir de l'Atelier bordelais ?

Réponses données par Michèle Duclos :

1) Je suppose que KWhite a été encouragé à passer à l'acte par l'aide concrète des Hérons belges dont au moins l'un, Serge Paulus, travaillant pour une firme d'informatique, a pu créer gratuitement et faire fonctionner le site geopoetique.net. Pascal Naud, lui, disposait de loisirs qu'il a mis au service de la géopoétique. Thierry-Pierre (Clément) aussi, avant de se mettre en retrait. Le groupe, très soudé et enthousiaste, s'est un peu distendu (mariages, vie familiale et professionnelle) mais la foi reste intacte. Je les ai rencontrés à Bruxelles puis à l'occasion d'une exposition, très réussie, à Charleville. KW est attendu ce printemps.

8) L'enthousiasme. La disponibilité de ses membres, voire l'accès probable (Québec, Suisse ?) à des subventions universitaires. Je ne crains pas un risque de récupération comme ce fut le cas posthume du surréalisme, parce que la géopoétique ne cherche pas à subvertir mais à travailler en profondeur. Aucun membre du surréalisme n'a été universitaire voire enseignant. Dynamiser ? A titre individuel, par ceux qui la pratiquent, en créant à la longue une dynamique, une synergie? Les interventions restent très ponctuelles, mais qui sait...

6) Aimé Césaire avait invité Ken et Marie-Claude mais j'ignorais ou avais oublié qu'il était question d'un colloque. Je pense que nombre des penseurs ne prenaient ou ne prennent pas le mouvement au sérieux. Je sais, sans précision (KW est « taiseux ») que nombre de penseurs, de scientifiques, voire le Ministère de l'environnement, ont pris contact avec lui, mais qu'en est-il des résultats concrets ?

Les trois mouvements que vous mentionnez n'ont mobilisé qu'une petite partie de l'intelligentsia.

7) Il existe un mouvement culturel parallèle par sa finalité mais qui repose sur des prémisses (réconcilier Science et Tradition ; la pensée de Jacob Boehme, sa vision ternaire et septenaire de l'univers serait corroborée par l'épistémologie quantique ; autour du philosophe roumain Stéphane Lupasco) inacceptables pour KWhite, pour qui il faut saisir la pensée à sa naissance sensible, sensorielle, avant qu'elle ne commence à se figer en symboles ou mythes. Le mouvement transdisciplinaire a été fondé et est vigoureusement animé par Basarab Nicolescu, il a pignon sur l'UNESCO et rassemble des penseurs tels que E.Morin, M.Cazenave, des créateurs, des poètes (Roberto Juarroz), un chantre officiel, Maurice Couquiaud admirateur de KWhite, de nombreux scientifiques et philosophes ; anime des colloques à travers le monde y compris Paris, s'intéresse à l'enseignement universitaire américain... Leur site est très riche et je ne l'ai pas encore exploré. Patricia Proust-Labeyrie est membre. J'avais fait se rencontrer au moins sur le papier White et Nicolescu, enthousiaste – White nettement moins ; il n'apprécie pas la conception de la poésie de certains scientifiques...Il est venu parler au colloque « Rêveurs d'Univers » (Rencontres transdisciplinaires à la Cité des Sciences et de l'Industrie, le 4/03/06). J'en avais fait un compte rendu fort superficiel, ci-dessous :

Quelques brèves heures d'échanges entre quelques poètes au fait de l'épistémologie scientifique de pointe et quelques scientifiques cultivés, épris, nourris de la poésie des siècles passés et présent ne pouvaient rivaliser avec des colloques plus étoffés et élaborés tels qu'en leur temps ceux de Cordoue et de Tsukuba, avec publications des interventions, ou avec des livres précis, clairs tels Nous, la Particule et le Monde (B.Nicolescu, LeMail,1985), qui ont rendue indiscutable l'existence de deux voies complémentaires de la connaissance, reconnues par les servants mêmes d'une science qui avait jusqu'alors exclu tout autre savoir que le sien. Une reconnaissance qu'ont continué de servir dans leur dialogue en début de matinée les deux premiers intervenants, le poète Maurice Couquiaud et le biologiste Louis Selim Chédid, le scientifique se montrant le plus empressé des deux à reconnaître qu'au commencement était la poésie, fût-ce au seul titre mnémotechnique ; une poésie présente dans les grands livres sacrés et aussi dans le très long essai en vers De Natura Rerum où Lucrèce fait le point sur ce qu'alors les hommes connaissaient du cosmos. Poète et scientifique s'accordèrent pour situer avec Descartes et Galilée la rupture entre l'âme et le monde (peu avant eu Kepler et Newton s'étaient révélés des poètes du cosmos en même temps et peut-être parce que des alchimistes). Désormais à l'aube de la modernité on assiste à une coupure entre le scientifique qui s'occupe du monde naturel et le poète réduit à ausculter et chanter son moi intérieur. Il fut aussi reconnu que l'étonnement est à la source de la poésie comme de l'interrogation scientifique, tout comme l'intuition. Mais le poète, lui, ne cherche pas ensuite à expliquer et justifier sa découverte. La poésie crée des pré-concepts, reconnut le scientifique, qui mit en garde contre la tentation d'établir des parallèles hâtifs et superficiels entre les paramètres révolutionnaires de la science post-quantique et des états poétiques subjectifs.

L'après-midi s'ouvrit avec la lecture, par Jean-Pierre Luminet, de poèmes retenus dans son anthologie des Poètes du cosmos, véritables rêveurs d'univers, pour ne citer qu'eux Jean-Paul Richter, Omar Kayyam, Nerval (qui semblerait avoir pressenti l'existence des trous noirs !) Cendrars, Queneau, Ponge, et sur le mode comique, Prévert et Pagnol.

Dans un exposé beaucoup plus formel, reprenant délibérément nombre d'arguments, de références et une terminologie qui nourrissent ses conférences et ses essais depuis un quart de siècle, Kenneth White dressa le constat que la « cacotopie » caractérise notre modernité ; il rappela l'état de crise où depuis plus d'un siècle se trouvent et la poésie (Mallarmé et Rimbaud) et la science (Hegel et surtout Husserl avec entre autres La Crise des sciences européennes en 1936). Il dénonça les faiblesses conceptuelles du Colloque de Cordoue mais aussi de la « pensée de la complexité » qui inscrit la poésie dans l'irrationnel et dégagea la poésie traditionnellement enfermée dans le sensible voire le sentimental, du poétique où le facteur pensée s'allie au sensible pour ouvrir un terrain nouveau, se référant entre autres à son Le Plateau de l'Albatros. Cet ouvrage en particulier définit la géopéotique, qui implique l'élaboration d'une poétique nouvelle, et à travers elle d'un monde où vivre, rencontre d'un champ d'énergie, physique et mentale et d'une logique vivante dans une langue dense : eros, logos, cosmos. En conclusion à son exposé, Kenneth White lut plusieurs séquences de son long poème, l'un des longs poèmes les plus remarquables du siècle passé, Le Grand Rivage (dont la première édition, au Nouveau Commerce, remonte à 1980).

Après une lecture quelque peu surprenante, emportée, de Poésie et Réalité de Roberto Juarroz par Denis Lavant, une table ronde finale fut menée, comme toutes les interventions de la journée, avec tact et autorité, par Odile Monchicourt., sur le thème : « Vers une nouvelle approche de la connaissance ».

Ici aussi un accord se manifesta entre les deux poètes (Werner Lambersy et la Roumaine Magda Carneci, et le physicien quantique (également Président du Centre d'Etudes et de Recherches Transdisciplinaires) Basarab Nicolescu. Magda Carneci souligna la

complémentarité de la connaissance poétique qui ajoute à la scientifique le vécu, un état de réalité plus vaste qui prend en compte des zones différentes de nous-même.

Werner Lambersy commença par poser la question de l' «auto-référence» : qui décide si l'on est poète ?

Evoquant La Fin des Certitudes de Prigogine, il définit le poète comme « un homme qui voit » et cita Krisnamurti : « On ne peut pas donner rendez-vous au vent, mais on peut laisser la fenêtre ouverte. »

Pour lui, la poésie, sous certaines formes telles que le slam, peut jouer un rôle politique contre la violence, au moins tenter de l'atténuer.

Basarab Nicolescu, rappelant au passage que l'univers des quanta est aussi riche, vaste et varié que l'univers des galaxies dont de magnifiques images avaient été projetées pendant la lecture de Juarroz, se fit plus encore éloquemment l'avocat d'une approche du réel différente de la seule connaissance scientifique, rappelant que dès 1927 le Prix Nobel de physique Werner Heisenberg avait dénoncé l' « incomplétude », les « incertitudes » de cette dernière. Le concept de réalité n'est pas unidimensionnel. Les mots ne sont pas adéquats aux choses. Un tiers, « tiers inclus », se glisse entre le sujet et l'objet. A côté de la connaissance scientifique existe une approche religieuse, mystique, ou poétique du réel, ouverte par l'imagination à son niveau le plus élevé, cette imagination, « mundus imaginalis », intermédiaire entre le monde sensible et le monde intellectuel, dont Henry Corbin a analysé les manifestations dans la mystique et les arts sufi sous l'appellation d'Imaginal, et qui se manifeste également dans la grande poésie. (Cet imaginal que tentèrent sous le nom de « poésie blanche » d'explorer les adeptes du Grand Jeu, entre autres par le recours aux drogues, tel le tétrachlorure de carbone qui, à chaque expérience, donnait naissance aux mêmes images géométriques allégoriques d'une présence de l'homme dans l'univers). Le scientifique des hautes énergies quantiques conclut sur la nécessité d'une poésie comme pratique existentielle et spirituelle.

Il y aurait un parallélisme divergent à étudier entre les deux mouvements.

2), 3), 4), 5), 10)

L'Atelier 'Aquitaine : je l'ai lancé et ai obtenu de la bibliothèque qui gérait le Fonds le prêt régulier d'une belle salle pour nos réunions. A la première, cinq personnes, dont deux par amitié ou par erreur. A la deuxième, trois personnes. Il n'y a pas eu de troisième tentative, d'autant plus que j'ai été amenée à m'occuper de ma mère à Biarritz. Je serais prête à recommencer l'expérience, chez moi ! mais ai demandé à Loubes de prendre la direction de cet atelier car il est plus jeune, plus dynamique et plus charismatique que moi, plus en prise sur la géopoétique ; moi je le suis plutôt sur Kenneth White poète. Il entretient des relations vivantes avec l'atelier du Québec et la Belgique et a fait venir leurs représentants à deux reprises dans une petite librairie bordelaise sympathisante. A fait venir Kenneth White pour présider un jury de thèse d'architecture géopoétique. Par ailleurs un vrai poète, il a le sens des paysages et écrit bien. Sa tentative imprudente de revue (*Goéland*) a connu un échec économique prévisible.

En 1996 Patricia Proust-Labeyrie avait obtenu le prêt d'une belle salle municipale pour une exposition qu'elle a décidé de partager avec des plasticiens membres parisiens et aquitains de la géopoétique. Marie-Claude White y a exposé ses photos et il y a eu représentation du *Chemin du Chaman* par la compagnie Altaïr dirigée par Bernadette Onfray.

Alors qu'il habitait encore Pau j'ai fait venir Kenneth White à plusieurs reprises au campus et dans les librairies bordelaises. J'ai milité pendant des années pour que notre

Association Régionale des Diplômés d'Aquitaine lui décerne un Grand Prix et un colloque en 2003.

L'atelier n'existe plus à supposer qu'il l'ait jamais fait mais là, dans cette sous-archipelisation éclatée, réside peut-être sa réussite : Loubes, Aurélia Arcocha, bascophone universitaire et poète, Patricia Proust-Labeyrie plasticienne travaillant sur les fonctionnements du cerveau dans le processus créateur (« Le Hasard fondateur), avec une équipe de scientifiques connus (Marc William Debono, Antonio Damasio...) cf. revue PLASTIR

Un peu en marge Rome Deguergue, poète de la géopoésie.

L'avenir de l'atelier dépendra plus de Loubes que de moi.

Bertrand Levy (Atelier suisse de géopoétique)

1) Pourriez-vous retracer l'itinéraire de votre Atelier ?

Notre atelier, au sens institutionnel, n'a qu'une existence virtuelle et temporaire. Il peut cependant être réactivé à tout moment pour développer des projets, comme des colloques ou des publications. Il s'est développé au sein du dpt. de géographie de l'Uni de Genève, mais comporte bien des personnes en-dehors de cette institution.

2) Le concept de géopoétique n'est pas un « ready made », chaque Atelier doit se l'approprier. Quelles ont été vos difficultés et quelle « couleur » avez-vous donné à ce concept ?

Là aussi, il n'y a pas de voie unique et propre à chaque atelier. Nous avons travaillé avec succès sur le thème de la marche, du paysage et de la géopoétique. Notre couleur est donc nettement littéraire et poétique, dans un cadre géographique. Pas de difficulté rencontrée.

3) Quel a été le rôle de Kenneth White dans l'élaboration et dans les travaux de votre Atelier ?

Notre collaboration est exemplaire et intense. Plusieurs invitations de KW à donner des conférences, dans le cadre du dpt. de géographie de l'Uni de Genève ; plusieurs publications avec lui, comme les livres *Ma Ville idéale*, 1999, *Voyage en ville d'Europe*, 2004 et *Marche et paysage. Les chemins de la géopoétique*, 2007.

4) La géopoétique a pour vocation de dynamiser l'espace culturel (au sens large) dans lequel nous vivons, ceci n'est pas une mince affaire. Vous est-il possible, aujourd'hui, de rendre compte de l'impact de vos activités sur votre environnement ?

Les idées de la géopoétique se répandent dans le corps social de manière évidente, mais souvent de façon cryptée, par des auteurs qui s'inspirent de la géopoétique sans en citer expressément les auteurs. Lire par exemple l'excellent petit essai récent de Marc Augé, *Eloge de la bicyclette*, qui est une application des idées de Marche et paysage dans le domaine du

vélo. L'influence intellectuelle de la géopoétique est très importante, dans la mouvance éco-poétique (les écologues préoccupés par la poésie du monde).

5) Un des cours dispensé à l'Université de Genève a mis en tension géographie et géopoétique. Comment le concept de géopoétique a-t-il été perçu par les étudiants ? Par les collègues ?

Effectivement, dans mon cours de géographie humaniste, j'insère plusieurs chapitres sur la géopoétique et dirige des travaux de séminaire, ainsi que des mémoires sur le sujet. Du point de vue des étudiants, cela dépend des volées. Certaines volées « mordent », d'autres pas. Cela dit, l'œuvre de KW que nous analysons en séminaire fait l'objet d'un grand intérêt, de même que le haïku, que j'aborde dans la perspective géopoétique, ainsi que la marche et la littérature. De manière générale, la géopoétique vivifie mon cours de géographie humaniste ; il en constitue un moment clé, qui accélère la connaissance de mes étudiants. Par rapport aux collègues de mon institut et de ma Faculté, réaction en général favorable. Cela dit, il y a évidemment des esprits grincheux qui complotent en secret...

6) La géopoétique est entrée à l'université. Quelle place occupe-t-elle ? Pensez-vous qu'une institution puisse porter le projet géopoétique sans lui faire perdre son identité ? La géopoétique peut-elle permettre de dynamiser les institutions ?

Bien sûr. Le plus grand problème institutionnel que nous rencontrons est l'interdisciplinarité difficile entre les sciences sociales, auxquelles la géographie fait partie, et les Lettres. C'est dans cette perspective interdisciplinaire que la géopoétique peut prospérer. Le problème est que dans notre université, cette interdisciplinarité est pour l'instant surtout affaire de paroles. Dans les faits, chaque Faculté travaille de manière très autonome. Ainsi, pour des raisons réglementaires liées à Bologne, de moins en moins d'étudiants de Lettres fréquentent les cours de géographie. J'ai perdu tout un public de ce côté-là, très motivé et capable, mais j'ai d'un autre côté récupéré beaucoup d'étudiants de sciences sociales, qui ont d'autres qualités, mais qui sont moins habitués à travailler sur les textes littéraires. La géopoétique devrait favoriser l'interdisciplinarité Sciences sociales, humaines et Lettres.

7) Quelles sont les perspectives d'avenir de votre Atelier ?

Comme je vous l'ai expliqué, à la limite, l'atelier ne nous est pas indispensable en tout temps, car nous bénéficions d'un ancrage institutionnel universitaire fort. Ainsi, nous avons des locaux pour nous réunir et des occasions de le faire. La difficulté de réunir des gens de tout horizon dans un tel atelier tient lieu à la dispersion des intérêts et des motivations : un est intéressé par l'architecture, l'autre par les arts graphiques, l'autre par la musique, un autre par la politique, etc. C'est pourquoi nous n'avons pas insisté avec cet atelier. Nous préférons continuer à œuvrer dans le domaine géo-littéraire qui est le nôtre et où nous avons acquis une certaine réputation. Je vous tiendrai au courant de nos projets futurs (car il y en a) si vous vous situez dans cette perspective.

Merci à vous et meilleures pensées géopoétiques !!

Rachel Bouvet (La Traversée, Atelier québécois de géopoétique)

1) Pourriez-vous retracer l'itinéraire de votre Atelier et expliquer l'articulation entre La Traversée-Atelier québécois de géopoétique, le centre Figura et l'Institut international de géopoétique ?

La création de l'Atelier

Jean Morisset et Éric Waddell participaient depuis longtemps aux activités et publications de l'Institut international de géopoétique. Ils avaient tenté de mettre sur pied un groupe géopoétique, dont le nom était Portage, dans les années 90, mais ce projet n'a pas vraiment abouti. Quand j'ai rencontré Jean Morisset, je connaissais déjà les écrits de Kenneth White sur Segalen et sur le nomadisme et j'étais en train d'organiser un colloque avec deux collègues, André Carpentier et Daniel Chartier, sur les « Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature ». Je suis donc allée le rencontrer à Trébeurden et il a accepté de venir à l'UQAM comme professeur invité, où il a donné plusieurs conférences dans les séminaires d'études supérieures, en plus de celle du colloque. À la fin du colloque, nous avons convié les personnes intéressées par la géopoétique à une réunion, où il a été décidé de fonder La Traversée-Atelier québécois de géopoétique. Trois personnes ont été mandatées pour mettre sur pied l'Atelier : Éric Waddell, Hélène Guy et moi-même. La première activité a consisté en un « atelier nomade », à l'Île-verte, organisé par Éric Waddell et Jean Morisset, un événement auquel une vingtaine de personnes ont participé.

L'intégration dans l'Archipel de géopoétique

Étant rattaché chacun à une université différente, Hélène, Éric et moi avons obtenu une subvention de recherche pour développer l'Atelier, ce qui nous a permis d'organiser un premier atelier nomade à Trébeurden ayant surtout pour but de nous intégrer dans l'Archipel, de connaître le fonctionnement de l'Institut et des autres Ateliers, de faire le point sur l'archipelisation, etc. C'est à ce moment-là que le rattachement à l'Institut a été défini. La Traversée est l'un des îlots de l'Archipel géopoétique ; le groupe est affilié à l'Institut international de géopoétique et chaque personne devenant membre de La Traversée devient ipso facto membre de l'Institut international de géopoétique.

L'affiliation à Figura, le centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

Le rattachement à Figura s'est fait dans un deuxième temps. L'un des mandats du centre de recherche sur le texte et l'imaginaire était de regrouper les équipes de recherche déjà constituées et travaillant sur des problématiques convergentes. Comme plusieurs professeurs membres de Figura étaient aussi membres de La Traversée, il est apparu judicieux de rattacher notre Atelier au centre Figura. Grâce à l'obtention de deux subventions de recherche-crédation, pilotées par André Carpentier (chercheur-créateur principal), La Traversée a pu jouer un rôle de plus en plus significatif, au point de devenir l'un des groupes majeurs du deuxième axe du centre, « l'atelier des nouvelles pratiques esthétiques et poétiques ». (voir www.figura.uqam.ca/presentation) L'intégration à Figura nous a également permis de collaborer avec le Laboratoire NT2 – Nouvelles technologies, nouvelles textualités, dirigé par Bertrand Gervais, ce qui a donné lieu à la création d'un site Web interactif comprenant un espace réservé aux membres, grâce auquel les « flâneurs » par exemple peuvent mettre en ligne leurs contributions sur un thème précis et partager des réflexions et des images durant quelques semaines. (voir www.latraversee.uqam.ca/activites)

2) Le concept de géopoétique n'est pas un « ready made », chaque Atelier doit se l'approprier. Quelles ont été vos difficultés et quelle « couleur » avez-vous donnée à ce concept ?

Souvent, les personnes intéressées par la géopoétique en font déjà sans le savoir, mais elles ont du mal à se reconnaître dans les écrits de Kenneth White, car ceux-ci, de même que les Cahiers de géopoétique, ne sont pas à la portée de tous. Nous avons organisé des soirées de lecture et consacré des groupes de recherches à l'exploration de ce concept. Mais surtout, nous privilégions l'expérience vécue en commun, le partage. Ce qui est cœur de notre démarche, c'est le concept d'atelier nomade. Celui-ci est devenu au fil des ans le lieu de prédilection pour la création et la réflexion géopoétiques, nées de l'exploration de différents sites et des échanges entre littéraires, artistes et géographes. Entre l'expérience du lieu et la conceptualisation, il y a un va-et-vient constant. Chaque nouveau lieu exploré, en fonction d'un thème différent et de perspectives de créations diversifiées, nous conduit généralement à une nouvelle étape, de la même façon que chacune de nos publications, qu'elles soient individuelles ou collectives, marque d'une pierre le chemin parcouru et nous fait avancer. D'atelier en atelier, de livre en livre, nos réflexions sur la géopoétique se poursuivent, prennent de l'expansion, abordent de nouveaux concepts. Nous accordons également une place très importante à la création issue de ces expériences en commun. Un même mouvement de va-et-vient s'observe entre la recherche et la création. Les *Carnets de navigation* que nous publions cherchent à exprimer le lieu, le moment vécu, les réflexions suscitées, l'émotion partagée. Nous travaillons beaucoup en collectivité : je crois que c'est la « couleur » particulière que prend la géopoétique au Québec. C'est une véritable communauté de pensée, dont la richesse tient dans le fait que les personnes sont issues de différents horizons et qu'elles ont beaucoup d'expériences différentes à partager. La dimension humaine, la relation à l'autre, tiennent donc une place prépondérante. Le fait d'oeuvrer ensemble à un projet commun génère un dynamisme et une énergie dont chacun bénéficie, qu'il soit artiste, professeur, étudiant, professionnel. Je pense résumer l'avis de tous en disant que nos activités nous donnent l'occasion d'être plus sensible à notre environnement, plus ouvert sur le dehors et de mettre nos énergies créatrices et réflexives au service d'un mieux-être dans le monde.

3) Quel a été le rôle de Kenneth White dans l'élaboration et dans les travaux de votre Atelier ?

Kenneth White nous a soutenu dans la création de notre Atelier et facilité son intégration dans l'Archipel. Ses œuvres jouent bien entendu un rôle crucial dans le développement de la géopoétique. Il participe à nos publications de manière régulière. Il n'a pas pu malheureusement venir à notre 1^{er} colloque géopoétique à Québec, mais il a tout de même participé à l'ouvrage collectif qui en est issu. Nous avons dirigé, lui et moi, un Cahier Figura, dans lequel un grand nombre de membres de La Traversée ont signé des articles. Sinon, nous fonctionnons de manière autonome. La Traversée regroupe une soixantaine de membres: des professeurs de tous les niveaux (primaire, secondaire, collège, université), des artistes, des professionnels, des étudiants. L'équipage est formé de 7 personnes ; actuellement, il est secondé par un coordonnateur, un webmestre et un chargé de projets, tous trois étudiants à la maîtrise en création littéraire (leur nombre et leur provenance varie selon les années et les projets).

4) L'archipélisation avait, initialement, l'objectif de tisser des réseaux : réseaux de spécialistes venant d'horizons divers, réseaux entre les différents Ateliers. Où en êtes-vous de cette mise en place du réseau ? L'Archipel est-elle une structure assez souple pour favoriser de telles connexions ?

La rencontre de Trébeurden en 2004 avait pour objectif d'intégrer La Traversée dans le réseau formé par les différents îlots de l'Archipel géopoétique. Cela a donné de très bons résultats avec l'Atelier du héron, en Belgique, avec lequel nous avons des échanges diversifiés et réguliers (échange de publications, co-édition, participation de plusieurs membres à des activités, etc.) Par contre, avec les autres ateliers, c'est encore difficile de créer des liens. Ce qui manque à la structure de l'Archipel, à mon avis, c'est un comité de coordination, qui regrouperait un représentant de chaque atelier et de l'Institut et dont le mandat serait d'assurer la communication entre les différentes constituantes de l'Archipel géopoétique et d'élaborer des projets communs (colloques, rencontres, publications). J'ai fait une proposition en ce sens à l'Assemblée générale de l'Institut, qui se tiendra le 16 juin prochain.

5) Je crois comprendre que votre Atelier est rattaché à l'UQAM. Dans quelle mesure est-ce que la géopoétique « s'insère » dans l'Université ? Y a-t-il des cours qui s'appuient sur le concept de géopoétique ? Parle-t-on de géopoétique dans les couloirs de l'Université ?

Oui, on en parle, avec beaucoup d'enthousiasme le plus souvent ! Et on trouve dans les couloirs nos affiches, nos couvertures de livres et de carnets. Un local de recherche est à la disposition de La Traversée, où travaillent le coordonnateur, le webmestre, et la chargée de projets, et où se rencontrent parfois les membres, qui viennent emprunter un livre, participer à une réunion, à l'organisation d'un projet, etc. La Traversée est ancrée dans l'université, mais orientée vers l'extérieur, tournée vers le dehors. Nous essayons de favoriser les deux mouvements : les universitaires sortent de leur salle de classe (avec leurs étudiants parfois) et ceux qui habituellement n'entrent pas à l'université y sont invités.

Jusqu'ici, ce sont surtout des groupes de recherche, ouverts aux étudiants de maîtrise et de doctorat, qui ont porté sur la géopoétique. Une année, nous avons même animé un groupe de recherche à trois, avec deux collègues travaillant en création littéraire, Denise Brassard et André Carpentier. Ce dernier donne des cours sur « le flâneur », dans lesquels il initie les étudiants à la géopoétique, plus particulièrement à sa dimension urbaine, et à la création littéraire. De mon côté, je donne des cours de 1er cycle sur les rapports entre littérature et géographie, sur le désert, et des cours de 2^e-3^e cycles sur les pratiques de l'espace, l'exotisme, le voyage, dans lesquels j'introduis le concept de géopoétique ainsi qu'un certain nombre de réflexions en découlant. Cela dit, l'intégration de la géopoétique ne va pas toujours de soi, car les structures sont faites en fonction de manières plus traditionnelles d'enseigner. C'est la même chose du côté des organismes subventionnaires. Jusqu'ici, nous avons eu la chance d'avoir une certaine marge de manœuvre, d'être reconnus comme équipe de recherche-crédation au niveau institutionnel, et nous entendons bien tirer parti de cette liberté.

6) La géopoétique a pour vocation de dynamiser l'espace culturel (au sens large) dans lequel nous vivons, ceci n'est pas une mince affaire. Vous est-il possible, aujourd'hui, de rendre compte de l'impact que vos activités ont eu sur votre environnement ?

Je crois qu'il est encore trop tôt pour pouvoir mesurer l'impact que nos activités ont eu sur notre environnement. Ce que je constate, c'est qu'elles prennent de plus en plus la forme de collaborations avec d'autres groupes. Par exemple, l'an dernier, nous avons organisé des prestations géopoétiques lors du Symposium international d'art in situ organisé par la Fondation Derouin. En fait, les travaux de René Derouin sont très proches de la géopoétique, c'est pourquoi il nous a demandé de participer de nouveau cet été aux activités de la Fondation. Nous avons aussi collaboré avec l'organisme Territoire culturel, fondé par l'artiste Domingo Cisneros et dont l'objectif est de fonder une pratique artistique en forêt, d'envisager

le développement de la culture à partir d'un renforcement du lien entre nature et culture. Enfin, l'automne dernier, l'atelier nomade nous a fait découvrir des villages fermés dans les années 70, encore très présents dans la mémoire des Anciens que nous avons rencontrés sur place. La publication du carnet de navigation, actuellement en cours d'élaboration, sera sûrement un grand événement pour cette communauté et pour ce territoire, que la mémoire collective a totalement occultés.

7) Quelles sont les perspectives d'avenir de votre Centre ?

Étant donné que nous avons une base très stable, une équipe extrêmement dynamique et un financement assuré pour les trois prochaines années, je dirais que les perspectives d'avenir sont excellentes. Nous pouvons compter sur l'implication de nombreuses personnes, ce qui fait que les projets ne manquent pas, d'ailleurs il en est ainsi depuis le début de La Traversée. Le plus difficile est bien souvent de résister à l'envie d'organiser de nouvelles activités, de se lancer dans de nouveaux projets, car il faut s'assurer par la suite de pouvoir bien gérer les choses, de ne pas être submergés. Certains de nos projets actuels consistent à développer notre site Web, qui hébergera de nouvelles réalisations, faites de manière collective comme d'habitude. L'intégration des nouvelles technologies nous permet de dynamiser l'interaction entre les membres du groupe et de développer de nouvelles pratiques esthétiques et poétiques entremêlant l'écriture, la photo, le son, la vidéo, etc. Par ailleurs, comme l'Internet réduit en quelque sorte l'obstacle de la distance géographique, nous espérons que cet outil nous permettra de renforcer les liens avec le réseau de l'Archipel géopoétique.

Pascal Naud (Le Héron, Atelier belge de géopoétique)

1) Pourriez-vous retracer l'itinéraire de votre Atelier ?

Fondé en novembre 1992, suite à une tournée de Kenneth White en Belgique, l'Atelier du héron a été le premier groupe géopoétique à se constituer. Il serait long d'en retracer ici l'itinéraire. Un historique des activités de l'Atelier est en cours de création et sera mis en ligne sur le site du Héron.

Soulignons toutefois quelques phases de son évolution :

1992-1995 – *Les rencontres au Rouge-Cloître* – Forêt de Soignes (Bruxelles)

Ces premières années furent assurément capitales quant au devenir (sa viabilité, sa faisabilité) de l'Atelier. Les membres (une quinzaine à l'époque) ne se connaissant pas, il était rendu nécessaire d'organiser des rencontres périodiques afin de se découvrir et d'échanger nos divers points de vue sur la géopoétique.

Ces premiers ateliers se déroulent selon un canevas bien établi : balade respirante en forêt, puis retour au local dont nous disposions à l'époque au Rouge-Cloître pour diverses présentations de travaux et autres communications en présence parfois d'invités de marque (comme par exemple Nicolas Bouvier). Le climat est convivial, les rapports à autrui respectueux, les discussions hétérogènes, mais en filigrane, règne une évidente incertitude, une flottante et fluide « floudité » quant à la géopoétique (les perceptions et les motivations des membres étant très disparates et différenciées) et ce que nous pouvons en faire en tant que

« collectif » en gestation. Très curieusement, c'est cette « floudité » qui sera le médium reliant entre les membres d'un groupe qui n'est pas sensé fonctionner selon les habituelles règles de dominance tripartite (vu qu'il n'y a pas d' « adjudant-chef à moustache et chapeau mou » ou de « grand prêtre barbu à bonnet pointu » pour régenter l'affaire). Nous évoluons sur un navire sans boussole bien calibrée, sans grand-timonier-cartographe, avec des matelots quelque peu mutins, mais qui, malgré tout, flotte et semble tenir un certain cap aventureux sans aucune certitude d'accoster un jour quelque part. En bref, nous naviguons à l'estime, mais l'essentiel étant d'être en chemin, nous cheminons-godillons-cabotons gentiment à petits-pas-petits-clapotis de héron.

1996-2000 – *Chemins faisant & carnets de route*

Sans aucun doute, les années les plus riches en terme d'activités « collectives ». Se coordonnent deux lignes directrices : les « balades-rencontres » de l'Atelier et ce qu'il en résulte, des publications sous la forme de « carnet de route ».

Plutôt que d'en rester là à placoter autour d'une table (et blablabi-blablalou) ou près d'un bon feu de bois (et shriek-scrip-scrip), il était rendu évident qu'avec la géopoétique (une certaine perception de la géopoétique), tout commence d'abord par une pérégrination, par le plaisir d'une marche voire d'une errance en des lieux naturels éveillants et propitiatoires. De ce cheminement « premier », de ce retour sur les « sentiers du sentir » (indicible en soi) peut ensuite advenir (éventuellement) une « expression » poétique ou noétique, une objectivation du sensible. Cela implique une autre itinérance des sens, une traversée des signes, une intelligence en mouvement d'où, comme allant de soi, la création du « carnet de route » afin de recueillir en avers-revers les divers fruits de ces expériences singulières.

S'organisent ainsi des « balades-rencontres » (à raison de cinq par an) en divers lieux de Belgique, Hollande, Allemagne, Suisse, mais surtout de France (Drôme, Ardèche, Aussois, Aubrac, Aquitaine, Soule...). Ces divers séjours sont l'occasion aussi de créer des rencontres inter-ateliers en particulier avec l'Atelier du Rhône (Lyon) et d'Aquitaine. S'affermir dès lors un réseau de relations complices favorables à des projets communs (comme, par exemple, l'exposition collective à Saint-Valéry-en-Caux organisée par le Centre de Paris).

Avec le recul, soulignons l'évidence des « carnets de route » qui se créent dans la foulée de chaque « balade-rencontre ». Leur prétention n'étant pas de « faire de la littérature » mais d'offrir en toute simplicité un champ d'expression et d'échange géopoétiques, ces carnets en tant que médium de reliance entre les membres de l'Atelier et des autres groupes fortifient et épanouissent des perspectives ouvertes en archipel. Quelle que soit sa valeur esthétique (selon quel jugement *a priori* ?), le « carnet de route » est avant toute chose une « provocation », une « invitation au cheminement », une « réponse dialogique » dans un contexte social et culturel de plus en plus intransitif, sans doute une des manières « possibilistes » et transhumaines de contribuer à ce que Ken exprimait dans son *Texte inaugural* lors de la création de l'Institut en 1989 : « Qu'en est-il de la vie sur terre, qu'en est-il du monde ? ». Ajoutons : « Que pouvons-nous faire ensemble ? ».

2001 à aujourd'hui – *Les éditions de l'Atelier du héron ; No man's land Project ; Migration & développement web : L'Archipel*

Avec les années, le champ relationnel de l'Atelier s'élargit et se topologise en trois cercles concentriques : au centre, les membres fondateurs (qui s'abeillent et s'épuisent...), puis les

membres adhérents (qui cotisent et attendent...) et ensuite au plus large les sympathisants (qui sympathisent et consomèrent...). De par son « hétéromorphie » (origine sociale, profession, âge, motivations, etc), cet ensemble « associatif », dispersé géographiquement et en constante fluctuance, offre un panel intéressant d'improbabilité en terme « groupal » (heu! l'est dans le dico ce mot-là ?), de « ciblage-marketing » (Geopoetics Label Blues Product, hi!, include please your favorite on our blog-best-way.com!), de non fonctionnalité administrative (pas de bureau encombré et de couineuse « souris-secrétaire » pour grignoter la paperasse), et sur le plan financier, de franche immaturité chronique (Touche-pas-ma-thune !) et ne parlons pas du mécénat (« De tous les Gaulois, les Belges sont plus que pas pire » *dixit* un certain Julius Cresus). Mais bon, cela fonctionne malgré tout avec des hauts et des bas, des creux et des bosses, des thalwegs et des interfluves, ce qui nécessite parfois de sonner de l'olifant, histoire de rappeler la « troupe » partie vadrouiller à la cueillette aux bleuets ou aux champignons !

Se développent ainsi, à pied, en chaussette ou en charrette, diverses activités. D'abord, s'élargit conséquemment notre travail éditorial avec la création de plusieurs collections dont *Pérégrins, Lieux dits & Latitudes* afin de mieux solliciter le travail d'écriture. Certains auteurs étant plus prolifiques, il fallait leur offrir des champs d'expression plus larges et adaptés à leur création : poésie, récit, essai... De même, concernant les artistes plasticiens, se met en place un concept d'exposition collective et itinérante : *No man's land*. Et dans la foulée, se crée aussi le projet *Migrations* qui, lui, s'adresse aux musiciens. Un bel éventail d'activités géopoétiques se déploie malgré les carences structurelles d'un atelier atypique, non organisé, non subventionné et sans assise juridique. Tout fonctionne au coup de tête ou de cœur selon les circonstances du moment, les rencontres et les bonnes volontés de chacun. Nous « pétrolons volle gaz » (expression bruxelloise) sans avoir pour autant les moyens d'aller à la pompe, histoire de remplir le jerricane ! À cela, et c'est « écoeurant » (expression québécoise) selon d'aucuns, nous ajoutons à notre panier (le champ du Grand Travail, of trotte !) une autre activité et non des moindres : développer sur le web pour le compte de l'Institut, de ses îles & îlots, un serveur d'information et d'études géopoétiques : *L'Archipel*, tâche ardue s'il en est quand, au départ, on n'y connaît rien au langage html. Mais comment font-ils ces p'tits belges ?

Aujourd'hui, où en sommes-nous ? Cette question est récurrente au sein de notre Atelier. Bien qu'il soit rendu évident que nous ne manquons pas de projets malgré nos poches trouées, nous devons trouver des solutions structurelles qui puissent épanouir nos réalisations et nous favoriser dans la durée (*cf.* question 6) et ce, au sein d'un Institut en archipel qui, également, connaît la même problématique (*cf.* question 4). Si, comme disait J.J. Rousseau, « la nécessité est la mère de tous les arts », nous ne sommes pas convaincu que jouer du tambour ou de l'accordéon à l'entrée d'une église ou d'un supermarché soit une réponse appropriée à notre situation. (Affaire à suivre...)

2) Le concept de géopoétique n'est pas un « ready made », chaque Atelier doit se l'approprier. Quelles ont été vos difficultés et quelle « couleur » avez-vous donné à ce concept ?

Qu'est-ce que la géopoétique ? Question intrigante et tenace, souvent posée. Est-ce un concept, un de plus ? Est-il possible de s'en faire une représentation « mentale » que l'on pourrait caser bien au chaud dans un tiroir de son cerveau, maîtrise oblige ? Est-ce donc une « Idée » dont l'habituelle tentation serait d'en inférer une idéologie et, en conséquence, de

bien pauvres versets évangéliques, église oblige ? Cette question est en fait très franco-germanique et les « réponses » ne paraissent pas *a priori* intellectualisables comme telles. Auquel cas, il y aurait là un dévoiement potentiel, une réduction à un discours dont la praxis discutable ne pourrait que dévitaliser l'énigmatique et singulier attrait que suscite avec bonheur ce mot « sac-à-dos » : géopoétique.

La géopoétique est de toute évidence une « démarche » et non pas un concept, une « poésie de la relation au monde » susceptible d'enrichir et de vitaliser l'existence de chaque personne pour autant qu'elle ait l'audace « naturelle » de s'y adonner et ce, sans préconceptions philosophiques, religieuses ou littéraires : « Sortir de son petit monde » et « s'ouvrir au Monde », en découvrir la diversité sans prétention faustienne, arpenter les sentiers du sentir et s'éprouver aux réalités du minéral, végétal et animal dont l'humain-transhumain fait partie, observer et inspirer, s'interroger et maintenir l'« ouvert de la question » sont là des attitudes essentielles, fondatrices et fécondes d'une « autre parole » en amont de tout docte savoir et de toute écriture.

Une telle « démarche » géopoétique est d'une rare « simplicité » et n'est pas acquise par la plupart de celles et ceux qui se disent géopoéticien(ne)s. Préférant les jeux et les enjeux référentiels (issus des écrits de White et d'autres, de la littérature de voyage, du romanesque mytho-psycholo, de la poésie écolo-tao-géo-symbolo, etc...) leurs cheminements respectifs (et respectables en soi) se situent en aval d'une pratique plus fondamentale, perçue par certains comme utopique ou improbable à vivre alors qu'elle est de fait libératrice et porteuse d'énergies à la fois individualisantes et dialogiques. La géopoétique relève du « dehors », du nomadisme et de l'« altérité » qu'elle provoque et génère. Elle peut susciter bien des débats intelligents et de bien belles parures en d'augustes « cénacles de l'entre-nous », mais que faire de cette « altérité » si l'on ne fait que s'en désaltérer sans s'y altérer ?

Autrement dit, dans le cadre d'un atelier comme le nôtre, et dès sa création, de réelles « difficultés » se sont posées en ce sens. Celles-ci ne sont toutefois pas spécifiques à notre groupe et aux personnes qui le composent, car nous devons situer cette simplématique dans un contexte existentiel plus global. Aliénés que nous sommes tous peu ou prou par les diktats de l'Économique qui, ne nous leurrant pas, imposent ses Lois au Politique et par décroissance au Social et au Culturel (c'est fonction des résidus budgétaires), nous n'avons guère de capacité à maîtriser nos vies, à nous affranchir vraiment. Nous évoluons en fait comme des « autistes à ciel ouvert » et, sans vouloir trop le reconnaître, compensons et commerçons nos infirmités comportementales par de l'imaginaire, ce qu'on appelle communément du « culturel ». Or, bien comprise et en deçà de toute théorie, la géopoétique est une pratique, une « poésie de la relation » qui, bien vécue, n'est pas sans conséquences existentielles, et donc sociales et politiques. Il ne s'agit bien évidemment pas de retrouver au grenier la vieille escopette de papy et de partir en croisade, mais de réaliser et d'élaborer comme disent les psy (« avoir conscience » et « prendre conscience »), de « sortir » d'un état de fait contemporain avec à l'oreille cette « autre parole », cette efflorescence des sens qui n'est ni discours, ni colportage du désir égomaniacal. En filigrane, cette vieille question philosophique est toujours d'actualité : l'art est-il un vecteur de changement ? La géopoétique peut-elle apporter son obole et contribuer ainsi à un mieux être de l'humanité, qui reconnaissons-le est en déperdition psychique ?

3) Quel a été le rôle de Kenneth White dans l'élaboration et dans les travaux de votre Atelier ?

Difficile d'évaluer les influences des écrits de Kenneth White auprès des membres de l'Atelier. Certains l'ont lu, trop lu et d'autres pas du tout. Il est curieux d'analyser cet « attracteur étrange » qu'est la géopoétique. Sinon, concernant les réalisations de l'Atelier, aucune ingérence, Ken a toujours fait preuve de discrétion et, bien qu'attentif à nos travaux, n'est jamais intervenu pour en influencer ou modifier leur élaboration. Si, parfois, il se permet quelques remarques critiques, plutôt rares, elles se veulent surtout constructives, autorisées mais non autoritaires. Il existe un réel lien « moral » entre lui et notre Atelier qui ne peut que favoriser un échange dialogique fructueux.

4) La géopoétique a pour vocation de dynamiser l'espace culturel (au sens large) dans lequel nous vivons, ceci n'est pas une mince affaire. Vous est-il possible, aujourd'hui, de rendre compte de l'impact que vos activités ont eu sur votre environnement ?

Dynamiser l'« espace culturel » ? Quelle belle et noble entreprise ! Le dynamiser ou le « dynamiter » ? La géopoétique, par sa « culture-analyse », n'a pas pour vocation de s'engluier dans les rets d'un tel « espace » qui relève plus aujourd'hui du marketing et du pulsionnel consumériste bien techniquement entretenu. Économie oblige ! La géopoétique évolue en d'autres « lieux » et reste en l'état, plutôt un nutriment vitaminant du corps et de l'esprit dont la dose en glucide et lipide varie selon le besoin de chacun. Autrement dit, à ce jour, il n'existe pas de « diététique » ni d'instruments factoriels susceptibles d'en mesurer et d'évaluer les influences « impactorielles » sur l'environnement. C'est bête, hein ! Mais bon, il reste bien sûr le clavardage et le sondage d'opinion sur l'internet, mais bon...

5) Quelles sont les perspectives d'avenir de votre Centre ?

Les perspectives sont nombreuses et demeurent ouvertes. Bien des projets sont en gestation. Toutefois, il faut bien reconnaître que le devenir de notre Atelier ne peut reposer sur les bonnes et actives attentions de quelques personnes qui, pour diverses raisons, peuvent défaillir (ne fût-ce qu'à cause du temps qui passe ou d'un chauffard fou – ne sommes-nous pas des êtres mortels ?). Il y a lieu aujourd'hui de pérenniser structurellement l'Atelier, de l'instituer en quelque sorte de manière à ce qu'il puisse perdurer indépendamment du facteur humain et ce, en relation avec les autres ateliers qui connaissent au demeurant les mêmes réalités. Il existe de multiples possibilités, mais il reste à trouver concrètement les bonnes, ce qui implique de dépasser un état de fait contemporain basé sur un individualisme exacerbé et une inanité sociétale croissante ne facilitant guère le développement d'une systémique novatrice et adaptée à nos intelligences réciproques. C'est là un vrai débat collégial et autant de rencontres-défis pour les prochaines années à venir. On y travaille gentiment mais sûrement à petits pas, petit patapon de héron !

Pour l'Atelier du héron

Pascal Naud

Monchoachi.

Pour répondre à vos questions, la première, le contexte de ma rencontre avec Kenneth White. Ce fut d'abord la rencontre avec un livre « L'Esprit Nomade » fin des années 80. A l'époque, directeur d'un office et d'un festival culturel en Martinique, j'organisais un cycle de conférences sur le thème de l'errance auquel j'ai convié KW . Ce fut l'occasion de faire connaissance, d'échanger et de lier amitié. C'était aussi l'époque où il lançait l'Institut et les

Cahiers de Géopoétique. Il me proposa de reprendre dans le numéro 1, mon poème Manteg paru auparavant dans un cahier de poésie chez Gallimard. Puis il m'invita à un colloque à Nîmes où je présentai une communication intitulée « Les paroles qui disent ». En 92, je lui ai demandé de participer à l'organisation d'un colloque pour le cinquième centenaire de ce qu'on appelle « la rencontre des deux mondes » (découverte de l'Amérique par Christophe Colomb en 1492).

Pendant la première partie de la décennie de 90, Kenneth et sa femme Marie-Claude venaient chaque année en Martinique où ils s'étaient faits des amis et à partir de la Martinique faisaient la découverte des petites Antilles. A cette époque nous nous sommes donc rencontrés régulièrement.

Votre seconde question interroge le point de contact entre mon approche et celle de KW : il se situe au point même de l'élan fondateur de la géopoétique, à savoir ce que White nomme « Le rapport sensuel à la terre, en même temps qu'un rapport sensuel au langage », cette idée « des choses de la terre perçues non comme des objets mais comme des présences » (in « La Figure du dehors », le projet poétique fondamental) ou encore cette idée « qu'un monde est ce qui émerge du rapport entre l'homme et la terre » (Cahiers de géopoétique, N1, éditorial).

Mais indiquer ce point de contact, c'est signaler du même mouvement le point où nous discordons : là où KW perçoit la terre comme une globalité, je suis pour ma part attaché à l'idée de **lieu** qui seule, à mon sens, autorise l'émergence d'un monde, d'un monde sensuel, d'une parole et d'une langue. Autrement dit, le monde comme relation à la terre, ne peut exister à l'échelle du globe que par la médiation de la science et de la technologie, c'est-à-dire finalement comme objet, contredisant en cela l'idée même de géopoétique. L'attachement de KW à la géographie (l'écriture de la terre) est à cet égard symptomatique. Car la géographie est le mouvement fondamental de saisie et d'appropriation de la terre, à la fois de mainmise et d'exploitation. La poétique des lieux en revanche, loin de renvoyer à un renferment autorise le déploiement du multiple à l'horizon du Même (mais non du pareil et du pareil au même).

Votre troisième question sur l'intérêt porté à l'œuvre de KW : en Martinique, certainement quelques personnes mais non organisées en « atelier » comme dans d'autres régions du monde. Dans le reste des Antilles, je n'ai aucune idée.

L'objectif enfin de l'Institut de tisser des réseaux entre des gens venus d'horizons et de « disciplines » différents me paraît parfaitement estimable et possible. Avoir un « impact » sur la société, cela me paraît difficile à évaluer, mais diffuser dans certains cercles une autre vision du monde, cela très certainement mais l'impact sur la course des sociétés modernes et sur la course du monde me paraît hors de portée. Pour la raison que je considère que les hommes dans ce monde moderne ne changeront leur rapport au monde que contraint et forcé car nous sommes déjà bien trop embarqués dans ce sinistre drame qui s'origine tout à la fois dans l'invention du monothéisme et dans la science moderne et la technique et qu'il nous faudrait pour bifurquer détenir la Puissance, alors même que nous en sommes totalement dépossédés livrés à des logiques anonymes et infernales et que par conséquent bien éloignés d'agir nous ne sommes, en somme, que de misérables agités.

Reste tout de même une chance, qui n'est point infime et qu'il faut par conséquent nourrir, que nous puissions un jour nous ré-accorder avec le monde, ou plutôt, nous ré-accordant, réveiller la terre et les dieux qui l'habitent, et de la sorte donner nouvelle naissance et, certes, nouvelle figuration à un monde. Et sur cette finalité, sur cet objectif, de même que sur son élan fondateur, je suis en phase avec l'esprit de la géopoétique de KW.

Bien cordialement à vous, Monchoachi.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Kenneth White

- Poésie :

En Toute candeur, éd. bilingue, trad. Pierre Leyris. Paris : Mercure de France, 1964.

Mahamudra, le grand geste, éd. bilingue, trad. Marie-Claude White. Paris : Mercure de France, 1979.

Le Grand rivage, éd. bilingue, trad. Patrick Guyon et Marie-Claude White. Paris : Le Nouveau Commerce, 1980.

Scènes d'un monde flottant, éd. bilingue, trad. Marie-Claude White. Paris : Grasset, 1983.

Terre de diamant, éd. bilingue, trad. Philippe Jaworski, Marie-Claude White. Paris : Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1983.

Atlantica, éd. bilingue, trad. Marie-Claude White. Paris : Grasset, 1986.

Les Rives du silence, éd. bilingue, trad. Marie-Claude White. Paris : Mercure de France, 1997.

Limites et marges, éd. bilingue, trad. Marie-Claude White. Paris : Mercure de France, 2000.

Open World, The Collected Poems 1960-2000. Édimbourg : Polygon, 2003.

Le Passage extérieur, éd. bilingue, trad. Marie-Claude White. Paris : Mercure de France, 2005.

Les Archives du littoral, éd. bilingue, trad. Marie-Claude White. Paris : Mercure de France, 2011.

- Récits :

Les Limbes incandescentes, trad. Patrick Mayoux. Paris : Denoël, 1990.

Lettres de Gourgonnel, trad. Gil et Marie Jouanard. Paris : Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1986.

Travels in the Drifting Dawn. Londres : Penguin Books, 1990.

Pilgrim of the Void, Travels in South-East Asia and the North Pacific. Édimbourg :
Mainstream Publishing, 1992.

The Blue Road. New York : George Braziller, 1983.

Les Cygnes sauvages, trad. Marie-Claude White. Paris : Grasset, 1990.

Across the Territories, Travels from Orkney to Rangiroa. Édimbourg : Polygon, 2004.

House of Tides. Édimbourg : Polygon, 2000.

La Carte de Guido, trad. Marie-Claude White. Paris : Albin Michel, 2011.

- **Essais :**

La Figure du dehors. Paris : Grasset, 1978.

L'Écosse. Paris : Flammarion, 1980.

Une Apocalypse tranquille. Paris : Grasset, 1985.

L'Esprit nomade. Paris : Grasset, 1987.

Le Monde d'Antonin Artaud. Paris : Éditions Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1989.

Hokusai ou l'horizon sensible. Paris : Terrain Vague, 1990.

Le Plateau de l'Albatros, Introduction à la géopoétique. Paris : Grasset, 1994.

Une Stratégie paradoxale, essais de résistance culturelle. Talence : Presses Universitaires de
Bordeaux, 1998.

Les Finisterres de l'esprit. Cléguer : Éditions de Scorff, 1998.

Victor Segalen et la Bretagne. Kergoulouet : Éditions Blanc Silex, 2002.

The Wanderer and his Charts, Essays on Cultural Renewal. Édimbourg : Polygon, 2004.

Dialogue avec Deleuze. Paris : Éditions Isolato, 2007.

Le Rocher du diamant, Lettres de Martinique. Paris : Dexia Editions, 2002.

Les Affinités extrêmes. Paris : Albin Michel, 2009.

- **Entretiens et conférences :**

Le Poète cosmographe, Entretiens. Talence : Presses Universitaires de Bordeaux, 1987.

L'Homme et l'œuvre. Paris : Grasset, 1987.

Le Lieu et la Parole, 1987-1997. Cléguer : Éditions du Scorff, 1997.

Le Champ du grand travail. Bruxelles : Didier Devillez Éditeur, 2002.

L'Ermitage des brumes, Occident, Orient et au-delà. Paris : Éditions Devry, coll. « Chemins de sagesse », 2005.

On the Atlantic Edge. Dingwall : Sandstone Press, coll. « The Highliner Series », 2006.

Poétique de la montagne. Bruxelles : Les Éditions du Héron, coll. « Latitudes ».

Architecture et géopoétique. Bruxelles : Les Éditions du Héron, coll. « Latitudes ».

Europe et géopoétique. Bruxelles : Les Éditions du Héron, coll. « Latitudes ».

Géométrie – géographie – géopoétique. Bruxelles : Les Éditions du Héron, coll. « Latitudes ».

De la Préhistoire à la post-histoire. Bruxelles : Les Éditions du Héron, coll. « Latitudes ».

Géopoétique et sciences humaines. Bruxelles : Les Éditions du Héron, coll. « Latitudes ».

- **Ouvrages collectifs et travaux dirigés par Kenneth White :**

Cahiers de Géopoétique, L'Autre Amérique l'en dehors des États. Trébeurden : Institut International de Géopoétique, 1992.

Cahiers de Géopoétique n°3. , Trébeurden : Institut International de Géopoétique, 1993.

Cahiers de Géopoétique n° 4. Trébeurden : Institut International de Géopoétique, 1994.

Cahiers de Géopoétique n°5. Trébeurden : Institut International de Géopoétique, 1996.

Cahiers de Géopoétique n°6. Trébeurden : Institut International de Géopoétique, 2008.

Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature, [éd. par Rachel BOUVET, André Carpentier, Daniel Chartier]. Paris : L'Harmattan, 2006.

WHITE Kenneth, SAUNIERE Serge. *Onze vues des Pyrénées.* Paris : Voix d'Encre, 2002.

WHITE Kenneth, DRUET Roger. *Isolario, Les îles de la grande solitude*. Paris : Éditions Alternatives, 2002.

WHITE Kenneth. *Écosse, pierre, vent et lumière*. Paris : Éditions Autrement, 1994.

WHITE Kenneth, TEXIER Richard. *Atlantic Latitude*, éd. bilingue, trad. Kenneth White. Quimper : Éditions Palantines, 2000.

2. Ouvrages critiques et articles sur Kenneth White

Horizons de Kenneth White. Littérature, pensée, géopoétique. Paris : Éditions Isolato, 2008.

Autour de Kenneth White, [éd. par Jean-Jacques WUNENBURGER]. Dijon : Presses universitaires de Dijon, 1996.

BSAITHI Omar. *Land and Mind Kenneth White's Geopoetics in the Arabian Context*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008.

DELBARD Olivier. *Les Lieux de Kenneth White. Paysage, pensée, poétique*. Paris : L'Harmattan, 1999.

CHAUCHE Catherine. *Langue et monde, Grammaire géopoétique du paysage contemporain*. Paris : L'Harmattan, 2004.

DUCLOS Michèle. *Le Monde ouvert de Kenneth White*. Talence : Presses universitaires de Bordeaux, 1995.

Kenneth White nomade intellectuel, poète du monde. Grenoble : Ellug, 2006.

Europe. Nicolas Bouvier, Kenneth White. N° 974/975, juin-juillet 2010.

« Passage, paysage, pensée avec Kenneth White », in *Poésie/première*, n° 49.

GRAHAM Lesley. « Kenneth White's essays : cartography grounded in self », in *Études écossaises*, n°14.

KERGUELEN Jean-Yves. *Kenneth White et la Bretagne*. Quimper : Blanc Silex, 2002.

FARCET Gilles. *Kenneth White, L'homme et l'œuvre*. Paris : Grasset, 1987.

Grounding a World. Essays on the Work of Kenneth White, [éd. par Gavin BOWD, Charles FORSDICK and Norman BISSELL]. Glasgow : Alba Editions, 2005.

JAMET Pierre. *Le Local et le global dans l'œuvre de Kenneth White, Monachos et Cosmos*. Paris : L'Harmattan, 2002.

« Kenneth White and Identity ». e-CRIT [en ligne]. Janvier, 2010. Disponible sur : <http://e-crit3224.univ-fcomte.fr>

Kenneth White et la géopoétique, [éd. par Laurent MARGANTIN]. Paris : L'Harmattan, 2006.

Marche et paysage. Les Chemins de la géopoétique, [éd. par Bertrand LÉVY, Alexandre Gillet]. Genève : Éditions Métropolis, 2007.

MCMANUS Tony. *The Radical Field. Kenneth White and Geopoetics*. Dingwall : Sandstone Press Ltd, 2007.

RONCATO Christophe. « Paysages pyrénéens et atlantiques chez Kenneth White », in *Poésie/première*, n°49.

3. Poètes et prosateurs, sources primaires

Anthologie bilingue de la poésie anglaise. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 2005.

APOLLINAIRE Guillaume. *Alcools*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1999.

BAUDELAIRE Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris : Classiques universels, 2000.

BASHÔ. *Journaux de voyage*, trad. du japonais par René Sieffert. Paris : Publications orientalistes de France, 2001.

BAUDELAIRE Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris : L'Aventurine, 2000.

Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose. Paris : Librio, 1997.

BLAKE William. *Blake's Poetry and designs*. Londres : Norton, 1979.

BRETON André. *Arcane 17*. Paris : Le Livre de poche, 1989.

CAILLOIS Roger. *Art poétique*. Paris : Gallimard, 1958.

Le Fleuve Alphée. Paris : Gallimard, 1978.

Cases d'un échiquier. Paris : Gallimard, 1970.

CENDRARS Blaise. *Du Monde entier au Coeur du monde. Poésies complètes*. Paris : Gallimard, 2006.

COLERIDGE Samuel Taylor. *Poems*. Londres : Everyman, 1986.

DAUMAL René. *Le Contre-Ciel*. Paris : Gallimard, 2000.

DE QUINCEY Thomas. *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*. Londres : Penguin, coll. « Penguin Classics », 2003.

ELIOT Thomas Stearns. *La Terre vaine et autres poèmes*, édition bilingue, trad. Pierre Leyris. Paris : Points, 2006.

On Poetry and Poets. Londres : Faber and Faber, 1957.

The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism. Londres : Methuen, 1964.

To Criticize the Critic and Other Writings. Londres : Faber and Faber, 1978.

ÉLUARD Paul. *Œuvres complètes I et II*. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1968.

EMERSON Ralph Waldo. *Selected Essays, Lectures, and Poems*. New York : Bantam Books, 1990.

HORACE. *Odes*. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

HUGHES Ted. *New Selected Poems 1957-1994*. Londres : Faber and Faber, 1995.

Poetry in the Making. Londres : Faber and Faber, 1969.

Shakespeare and the Goddess of Complete Being. Londres : Faber and Faber, 1992.

JOYCE James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Londres : Penguin Books, 2000.

Finnegans Wake. Londres : Penguin Books, 1992.

LAWRENCE David Herbert. *The Complete Poems*. Londres : Penguin Classics, 1994.

Women in Love. Londres : Penguin, 2000.

LAUTRÉAMONT. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1970.

MALLARMÉ Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1998.

MELVILLE Herman. *Moby Dick*. Londres : Penguin Books, coll. « Penguin Popular Classics », 1994.

OLSON Charles. *The Maximus Poems*. Berkeley : University of California Press, 1984.

Collected Prose. Berkeley : University of California Press, 1997.

OVIDE. *Les Pontiques*. Paris : Les Belles lettres, 1977.

POUND Ezra. *ABC of Reading*. New York : New Directions, 1987.

The Cantos. New York : New Directions Books, 1996.

The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. Londres : City Lights Books, 1967.

Personæ. Londres : Faber and Faber, 1990.

RIMBAUD Arthur. *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 2004.

SEGALEN Victor. *Équipée. Voyage au Pays du Réel*. Paris : Gallimard, 2004.

Shaking the Pumpkin. Traditional Poetry of the Indian North Americas, [éd. par Jerome Rothenberg]. Albuquerque : University of New Mexico Press, 1992.

SHELLEY Bysshe Percy. *A Defence of Poetry and Other Essays*. Gloucester : Dodo Press, 2007.

The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley. Londres : Macmilland and Co, 1926.

SNYDER Gary. *The Gary Snyder Reader. Prose, Poetry and Translations*. New York : Counterpoint, 2000.

STEVENS Wallace. *Selected Poems*. Londres : Faber and Faber, 1984.

The Necessary Angel : Essays on Reality and Imagination. New York :
Vintage books , 1951.

THOREAU Henry David. *Walden or Life in the Woods and "On the Duty of Civil
Disobedience*. New York : Signet Classics, 1999.

Twentieth-Century Scottish Poetry, [éd. par Douglas Dunn]. Londres : Faber and Faber, 2006.

WHITMAN Walt. *Leaves of Grass*. New York : Norton, 1972.

WILLIAMS William Carlos. *Selected Poems*. Londres : Penguin Books, 2000.

WORDSWORTH William. *Wordsworth and Coleridge, Lyrical Ballads*. Oxford : Oxford
University Press, 1994.

WORDSWORTH William. *The Prelude. A parallel text*. Harmondsworth, Middlesex:
Penguin, 1971.

YEATS William Butler. *Poems Selected by Seamus Heaney*. Londres : Faber and Faber,
2004.

4. Œuvres et articles critiques, sources secondaires :

BADIOU Alain. *Beckett : L'Incrévable désir*. Paris : Hachette littératures, 2006.

BISIAUX Marcel et JAJOLET Catherine. *À ma mère : 60 écrivains parlent de leur mère*.
Paris : Pierre Horay, 1988.

BLANCHOT Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003.

BLOOM Harold. *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*. New York : Oxford
University Press, 1997.

BOBIN Jean-Louis. *L'Énergie*. Paris : Flammarion, coll. « Dominos », 1996.

BONNEFOY Yves. *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*. Paris : Mercure de France, 1990.

BOUANICHE Arnaud. *Gilles Deleuze, une introduction*. Paris : Pocket, coll. « Agora »,
2007.

- BREHIER Emile. *Histoire de la philosophie I*. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2000.
- Histoire de la philosophie II*. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2000.
- Histoire de la philosophie III*. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2000.
- BUELL Lawrence. *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden, Massachussets : Blackwell Publishing, coll. « Blackwell Manifestos », 2005.
- BUSH Douglas. *Science and English Poetry, a historical sketch, 1590-1950*. New York : Oxford University Press, 1950.
- CHENG François. *L'Écriture poétique chinoise*. Paris : Éditions du Seuil, 1996.
- Vide et plein. Le Langage pictural chinois*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1991.
- CLÉMENT Élizabeth, DEMONQUE Chantal, HANSEN-LØVE Laurence, KAHN Pierre. *Pratique de la philosophie de A à Z*. Paris : Hatier, 1994.
- COMPAGNON Antoine. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Éditions du Seuil, 1998.
- DE GANDT François. *Husserl et Galilée, Sur la crise des sciences européennes*. Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2004.
- DELON Michel. *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*. Paris : PUF, coll. « Littératures modernes », 1988.
- DENIS Benoît. *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2000.
- DESSONS Gérard. *Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature*. Paris : Nathan, coll. « Nathan Université », 2000.
- DOSSE François. *Histoire du structuralisme. Le champ du signe, 1945-1966*. Paris : Éditions la Découverte, 1992.

Histoire du structuralisme. Le chant du cygne, 1967 à nos jours. Paris : Éditions la Découverte, 1992.

ECO Umberto. *L'Œuvre ouverte.* Paris : Éditions du Seuil, 1979.

EDWARDS Michael. *Terre de poésie.* Montpellier : Éditions Espaces 34, 2003.

Le Génie de la poésie anglaise. Paris : Le Livre de Poche, 2006.

États provisoires du poème III, [éd. par Cheyne éditeur]. Reims : Cheyne, 2001.

FAAS Ekbert. *Towards a New American Poetics.* Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1979.

Ted Hughes : the Unaccommodated Universe. Londres : Black Sparrow Press, 1980.

FRIDE R. CARRASSAT Patricia, MARCADÉ. *Les Mouvements dans la peinture.* Paris : Larousse, coll. « Comprendre Reconnaître », 1999.

Figures du sujet lyrique, [éd. par D. Rabaté]. Paris : PUF, 1996.

From Modernism to Postmodernism, [éd. par Lawrence CAHOONE]. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001.

FRONTIER Alain. *La Poésie.* Paris : Belin, 1992.

GENETTE Gérard, JAUSS Hans Robert, SCHAEFFER Jean-Marie, SCHOLÉS Robert, STEMPEL Wolf Dieter, VIËTOR Karl. *Théorie des genres.* Éditions du Seuil, 1986.

GENETTE Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré.* Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982.

HEANEY Seamus. *The Redress of Poetry.* Londres : Faber and Faber, 1995.

Preoccupations, Selected Prose. New York : FSG, 1968-1978.

HOLLANDER John. *Rhyme's Reason, a Guide to English Verse.* Yale : Yale University Press, 2001.

JENNY Laurent. *La Parole singulière.* Paris : Éditions Belin, 1990.

KENNER Hugh. *The Invisible Poet : T.S. Eliot.* New York : Mcdowell, Oblensky, 1959.

The Pound Era. Berkeley : University of California Press, 1992.

LACOUE-LABARTHE Ph., NANCY J.L. *L'Absolu littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978.

LAPLANTINE François et NOUSS Alexis. *Le Métissage*. Paris : Téraèdre, 2009.

La Politique des poètes. Pourquoi les poètes en temps de détresse, [éd. par Rancière J.]. Paris : Albin Michel, 1992.

MESCHONNIC Henri. *Pour la poétique*. Paris : Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970.

MIDAL Fabrice. *Petit traité de la modernité dans l'art*. Pocket, coll. « Agora », 2007.

MORIE Monique. *Antonin Artaud : le théâtre et le retour aux sources*. Paris : Gallimard, 1989.

MOULIN Joanny. « L'écopoésie britannique au début du XXI^{ème} siècle », in *Études anglaises* – 60-3 (2007), pp. 317-329.

Ted Hughes – La Langue rémunérée. Paris : L'Harmattan, 1999.

ONG Walter. *Orality and Literacy*. Londres : Routledge, 2008.

PADOUX André. *Recherches sur la symbolique et l'énergie de la parole dans certains textes Tantriques*. Paris : Éditions E. de Boccard, 1963.

PERLOFF Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy Rimbaud to Cage*. Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 1999.

PINSON Jean-Claude. *Habiter en poète*. Seyssel : Champ Vallon, 1995.

À quoi bon la poésie aujourd'hui ? Nantes : Éditions Pleins Feux, 1999.

POULET Régis. « L'Invention de l'Asie – L'Orient: généalogie d'une illusion » in *La Revue des ressources.org* [en ligne]. Disponible sur :

<http://www.larevuedesressources.org/spip.php?rubrique73>.

PRADEAU Jean-François. *Héraclite fragments [Citations et témoignages]*. Paris : GF Flammarion, 2004.

RANCIERE Jacques. *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris : Hachette, 1998.

Le Partage du sensible, esthétique et politique. Paris : La Fabrique éditions, 2000.

RADIN Paul. *The Trickster*. New York : Greenwood, 1969.

RUSS Jacqueline. *La Marche des idées contemporaines*. Paris : Armand Colin, 2004.

RICHARD Jean-Pierre. *Onze études sur la poésie moderne*. Paris : Éditions du Seuil, 1981.

SIEFFERT René. *Le Haïkai selon Bahsô*. Paris : Publications Orientalistes de France, 1983.

TARDIÉ Jean-Yves. *La Critique littéraire au XX^{ème} siècle*. Paris : Belfond, coll. « Agora », 2009.

VARENNE Jean. *Sept Upanisads*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Sagesses », 1981.

VAYSSE Jean-Marie. *Le Vocabulaire de Heidegger*. Paris : Éditions Ellipses, coll. « Vocabulaire de... », 2002.

5. Ouvrages philosophiques et théoriques :

ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2000.

La Métaphysique. Paris : Vrin, 1991.

AXELOS Kostas. *Vers la pensée planétaire*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Arguments 21 », 1970.

BATESON Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago : The University of Chicago Press, 2000.

BEAUFRET Jean. *Entretiens avec Frédéric de Towarnicki*. Paris : Presses universitaires de France, 1984.

BEAUFRET Jean. *Dialogue avec Heidegger*. Paris : Éditions de Minuit, 1973.

Chaos et Cosmos, [éd. par Huvert REEVES]. Paris : Le Mail, collection « Science et Conscience », 1986.

CAPRA Fritjof. *Le Tao de la physique*. Paris : Éditions Sand, 1985.

DAISETZ T. SUZUKI. *Zen and Japanese Culture*. Princeton : Princeton University Press, 1993.

DELEUZE Gilles. *Critique et Clinique*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. *L'Anti-œdipe : capitalisme et schizophrénie 1*. Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2005.

Mille Plateaux : capitalisme et schizophrénie 2.

Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2006.

DESCARTES René. *Le Discours de la méthode*. Paris : Flammarion, coll. « Le Monde de la philosophie », 2000.

DUMONT Jean-Paul. *Les Écoles présocratiques*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1991.

ÉLIADE Mircea. *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris : Éditions Payot, 2004.

GUÉNON René. *Orient et Occident*. Paris : Payot, 1924.

FEYERABEND Paul. *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*. Paris : Éditions du Seuil, 1988.

FERRY Luc, RENAUT Alain. *Philosopher à 18 ans. Faut-il réformer l'enseignement de la philosophie ?* Paris : Grasset, 1999.

FROBENIUS Léo. *Le Destin des civilisations*. Paris : Gallimard, 1940.

FREUD Sigmund. *Malaise dans la culture*, trad. de l'allemand par Dorian Astor. Paris : Gallimard Flammarion, 2010.

HEIDEGGER Martin. *Question III*, trad. de l'allemand par André Préau, Julien Hervier, et Roger Munier. Paris : Gallimard, 1966.

Essais et conférences. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2006.

Chemins qui ne mènent nulle part. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2004.

Les Cahiers de l'Herne, Martin Heidegger, [éd. par Michel HAAR]. Paris : Éditions de l'Herne, 1983.

HOKAKURA Kakuzô. *Le Livre du thé*. Arles : Éditions Philippe Picquier, coll. « Picquier poche », 2006.

HUSSERL Edmund. *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2004.

JULLIEN François. *Penser d'un dehors (la Chine) : entretiens d'Extrême-Occident*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.

KANT Emmanuel. *Qu'est-ce que les Lumières ?* Trad. de l'allemand par Dominique Bourel et Stéphane Piobetta. Paris : Mille et une nuits, 2006.

KORZYBSKI Alfred. *Science and Sanity, An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Lakeville : The International Non-Aristotelian Library Publishing Company, 1958.

KOYRÉ Alexandre. *Introduction à la lecture de Platon*. Paris : Gallimard, 1991.

Du Monde clos à l'univers infini. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2005.

LABORIT Henri. *L'Homme et la ville*. Paris : Flammarion, 1986.

LÉVINAS Emmanuel. *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*. Paris : Vrin, 1963.

LYOTARD Jean-François. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Éditions Galilée, 2005.

La Condition postmoderne. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2005.

MANDELBROT Benoît. *Les Objets fractals*. Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1995.

MARCUSE Herbert. *One-Dimensional Man*. Londres : Routledge and Kegan Paul Ltd., 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice. *La Prose du monde*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1999.

Le Visible et l'invisible. Paris : Gallimard, 1964.

MORIN Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2005.

Pour Entrer dans le XXI^{ème} siècle. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2004.

MOURA Jean-Marc. *L'Europe. Littéraire et l'ailleurs*. Paris : Presses universitaires de France, 1998.

MUMFORD Lewis. *The City in History*. New York : Harcourt, Brace and World, Inc, 1961.

NIETZSCHE Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Le Livre de Poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1983.

Généalogie de la morale. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 212.

Œuvres complètes I. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 2000.

Aurore. Paris : Hachette, coll. « Pluriel philosophie », 2005.

La Naissance de la tragédie. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.

ONFRAY Michel. *Théorie des corps amoureux, Pour une érotique solaire*. Paris : Grasset, coll. « Biblio Essais », 2000.

Traité d'athéologie : physique de la métaphysique. Paris : Grasset et Fasquelle, 2005.

Philosophes taoïstes, trad. du chinois par Liou Kia-Hway et Benedykt Gryn timer. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1980.

PLATON. *Cratyle*. Paris : Garnier-Flammarion, 1967.

PRIGOGINE Ilya, STENGERS Isabelle. *La Nouvelle alliance. Métamorphose de la science*. Paris : Gallimard, 1986.

ROSSET Clément. *Le Réel et son double*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993.

SCHAWB Raymond. *La Renaissance orientale*. Paris : Fayot, 1950.

SERRES Michel. *L'Incandescent*. Paris : Le Livre de Poche, 2003.

Hermès V, Le passage nord-ouest. Paris : Les Éditions de minuit, 1980.

Rome, le livre des fondations. Paris : Grasset, 1983.

STEINER George. *Après Babel*, trad. de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1998.

Martin Heidegger. Paris : Flammarion, coll. « Champs », 2003.

TRUNGPA Chögyam. *Tantra, La voie de l'ultime*, traduit de l'anglais par Vincent Bardet. Paris : Éditions du Seuil, 1996.

WATTS Allan. *What is Zen ?* Novato, California : New World Library, 2000.

WHITEHEAD Alfred North. *Process and Reality : An Essay in Cosmology*. New York : The Free Press, 1978.

6. Ouvrages de références :

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, 1982.

CUDDON J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Fourth edition. Londres : Penguin Books, 1999.

LEICH, CAIN, FINKE, JOHNSON, MCGOWAN, WILLIAMS. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Londres : Norton, 2001.

La Bible, Ancient Testament. Paris : Le Livre de Poche, 1987.

The Shorter Oxford English Dictionary, Oxford : Oxford University Press, 1973.

Le Nouveau Petit Robert. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2004.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	2
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	3
PREMIÈRE PARTIE : VERS UN SUJET REVITALISÉ.....	12
INTRODUCTION.....	13
Chapitre 1 : Un monde en crise.....	15
A) Entropie et monde urbain	16
1) La ville : un espace paradoxal.....	16
2) Malaise dans la ville.....	21
3) « L’homme-usine » ou la perte de l’élan vital	24
B) L’histoire de la pensée occidentale suit une ligne droite	28
1) Au-delà de la Cité, la civilisation.....	28
2) La Grèce antique	30
3) Le christianisme	36
4) Descartes et la modernité	38
Chapitre 2 : Dépasser la métaphysique.....	43
A) Ralliement et recommencement	44
1) Imprégnation par la lecture	44
2) L’autre tradition	49
3) Mouvements.....	55
4) Pour une éthique terrestre	59
B) Régénérante solitude	63
1) « Each Isolato living on a continent of his own ».....	63
2) Monde blanc, monde ouvert.....	70
3) Naissance, re-naissance.....	75
C) Le cheminement	79
1) Sortir et marcher	79
2) Penser comme on marche	83
3) La fin du chemin ?	89
Chapitre 3 : Faire le pas au-delà.....	95
A) L’Orient vu de l’Occident	96
1) Retour sur un dialogue	96
2) L’Orient et l’imaginaire	100
3) L’Orient whitien.....	102
B) L’expérience du vide.....	108
1) La route du Nord.....	108
2) Utopie ou atonie ?	110
3) Le grand geste	112
C) L’être revitalisé	115
1) Le moi d’hiver	115
2) Le moi d’hiver.....	116
3) Le moi divers	121
CONCLUSION	125
DEUXIÈME PARTIE : L’ÉCRITURE WHITIENNE	126
INTRODUCTION.....	127
Chapitre 1 : Vers l’écriture de la maturité	129
A) Premiers signes	130

1) “In some sense my writing began in a signalbox”	130
2) Les motivations d’un apprenti écrivain.....	134
3) Les signes prennent forme	137
B) Aux limites de la littérature	142
1) Contre la grande tradition littéraire.....	142
2) Kenneth White et le modernisme.....	149
Chapitre 2 : Paysages et langage.....	154
A) Poétique de la lande	155
1) « Unreadable taciturnity ».....	155
2) Du « poème de la terre » à la « musique du monde ».....	157
B) Poétique de la montagne	163
1) Présence de la montagne	163
2) Le « langage de l’aube »	166
3) Du haïku à l’écriture calligraphique	176
C) Vers une poétique atlantique	188
1) Présence de l’eau.....	188
2) Du lit de la rivière à la langue de la rivière.....	189
3) De l’écriture atlantique à la poétique atlantique	193
Chapitre 3 : L’œuvre en ligne de mire	203
A) Vers un sens renouvelé du concept d’œuvre.....	204
1) Contre l’idée d’œuvre monument	204
2) Pour une « grande concordance générale ».....	207
B) Une œuvre ouverte sur le Dehors	209
1) L’espace de l’œuvre	209
2) De l’intertextualité à la transtextualité.....	211
3) De l’interdisciplinarité à la transdisciplinarité.....	215
C) La place de l’auteur	220
1) La mort de l’auteur ?.....	220
2) L’auteur : un « stratège de mutations ».....	222
CONCLUSION	224
TROISIÈME PARTIE : RENOUER AVEC LA VOCATION SOCIALE DE LA LITTÉRATURE.....	226
INTRODUCTION.....	227
Chapitre 1: L’écrivain et la société.....	229
A) La place de l’écrivain	230
1) Contexte culturel du départ du Royaume-Uni	230
2) Contexte culturel français et premières pistes	234
B) Dépasser l’œuvre personnelle	243
1) « In and out of institutions » : l’ambivalence nécessaire	243
2) La figure du poète-professeur	246
3) Les groupes para-universitaires	250
Chapitre 2 : La géopoétique : une aventure collective.....	257
A) L’Institut international de géopoétique	258
1) Origine et contexte culturel.....	258
2) L’IIG se définit	262
3) De la théorie à la pratique	264
B) L’archipélisation.....	268
1) Éthique et politique de l’Archipel.....	268
2) L’Archipel de 1996 à 2005 : historique d’un déploiement	270
3) L’Archipel de 2005 à aujourd’hui : un recentrage sur des pôles forts.....	275

Chapitre 3 : La géopoétique : mémoire, métissage, monde.....	280
A) Mémoire et contre-histoire.....	281
1) « Re-membrer » le passé.....	281
2) Pour une contre-histoire.....	284
B) Les <i>Cahiers de Géopoétique</i> : pour une cartographie collective.....	293
1) Les <i>Cahiers</i> : un assemblage harmonieux	293
2) Une éthique du métissage	297
C) La traversée	300
1) La Traversée : un îlot indépendant.....	300
2) « Habiter poétiquement la terre ».....	303
CONCLUSION	310
CONCLUSION GÉNÉRALE	311
ANNEXE	316
BIBLIOGRAPHIE	336
TABLE DES MATIÈRES.....	353