

Kenneth White  
Institut international de géopoétique

## **L'écriture géopoétique. De la littérature à la littoralité.**

Université du Québec à Montréal  
Séminaire « Approches du travail créateur »  
2 décembre 2003

### Préambule

Prise dans son ensemble, la littérature de notre époque laisse, pour dire le moins, beaucoup à désirer. Elle offre le spectacle d'un bric-à-brac confus, en partie triviale, en partie innommable. Les librairies accumulent tout, du moins un moment, sur leurs rayons – les bibliothèques font de même, d'une manière plus permanente. Pour se débarrasser d'une réputation de passéisme poussiéreux, et afin de se sentir « branchées » sur l'actualité, les sections littéraires des universités étudient (selon des méthodes psychanalytiques, sémiotiques, etc. — elles se targuent de leur scientificité) n'importe quoi. Quant au contenu de cette production que j'ai qualifiée de « confuse », « triviale » et « innommable », il consiste en une sorte de soupe psycho-sociologique et sentimentale, que l'on touille consciencieusement en y ajoutant, selon les occasions, diverses doses de couleur locale, se persuadant que l'on fait ainsi œuvre de culture.

Face à cet état de choses, je reprends sur le rayon « théorie littéraire » de ma bibliothèque les livres de deux auteurs qui

Kenneth White, « L'écriture géopoétique. De la littérature à la littoralité », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 75 - 104.

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

ont, chacun à leur manière, fait des propositions pour en sortir : *Littérature et révolution* de Léon Trotsky et *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot.

Trotsky parle au nom d'un « nouveau principe historique », le socialisme : « La Révolution renversa la bourgeoisie, et ce fait décisif fit irruption dans la littérature. La littérature qui s'était formée autour d'un axe bourgeois n'est plus. Tout ce qui est resté plus ou moins viable dans le domaine de la culture, et cela est particulièrement vrai de la littérature, s'efforça et s'efforce encore de trouver une nouvelle orientation. Du fait que la bourgeoisie n'existe plus, l'axe ne peut être que le peuple sans la bourgeoisie. Mais qu'est-ce que le peuple? Tout d'abord la paysannerie et, dans une certaine mesure, les petits bourgeois des villes, ensuite les ouvriers qui ne peuvent être séparés du protoplasme populaire de la paysannerie. C'est cela qu'exprime la tendance fondamentale de tous les "compagnons de route" de la Révolution. »

J'ai ressenti longtemps une certaine affinité avec ce « compagnonnage » plus libre, du moins en principe, d'allures et de façons (« liberté totale d'autodétermination dans le domaine de l'art ») que la bureaucratie littéraire du réalisme socialiste installée par Staline. Mais le chemin des compagnons de route a vite tourné court, leurs souliers se sont vite éculés. En dehors des bureaucrates, ne restaient bientôt plus que les mystiques, ceux de Dieu comme ceux du Néant.

Au seuil de l'« espace littéraire » de Blanchot, espace marqué par « la solitude essentielle », se tient Mallarmé, et, à côté de lui, Kafka, avec un certain Rilke, un certain Hölderlin. Cet « espace littéraire » existe résolument en dehors de la masse de la littérature, ce qui lui confère une qualité, mais son existence est de plus en plus exsangue, et les thèmes traités, de plus en plus obsessionnellement, sont ceux de l'absence, du malheur et de la mort : « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent », disait déjà Mallarmé. L'autonomie, ici, frise l'autisme :

KENNETH WHITE

Écrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est encore que l'ombre de la parole, langage imaginaire et langage de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable...

L'« espace littéraire » tel qu'il est conçu par Blanchot peut très bien constituer un moment particulier d'un parcours, il n'est guère porteur d'énergies, il n'est aucunement ouvreur de monde. Dans ce qui suit, je vais tenter d'indiquer une autre voie.

### Sortir de la littérature

Dans le contexte français, le besoin de sortir de la littérature (ce « déluge sans colombe », disait Marcel Schwob) s'est fait sentir dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. On pense, évidemment, en tout premier lieu, à la fameuse phrase de Verlaine : « Et tout le reste est littérature. »

Afin de sortir cette phrase de l'usage banal, de sa réduction à un cliché dépourvu de sens, je cite son contexte :

*De la musique avant toute chose  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus grave et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*

*Il faut aussi que tu n'aïles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise :  
Rien de plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint.*

*C'est des beaux yeux derrière des voiles,  
C'est le grand jour tremblant de midi,  
C'est, par un ciel d'automne attiédi,  
Le bleu fouillis des claires étoiles!  
[...]*

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

*Que ton vers soit la bonne aventure  
Éparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym  
Et tout le reste est littérature.*

L'art poétique de Verlaine se place sur le mode mineur, et sous le signe de l'humour – il fait rimer, à outrance, un poème contre la rime. Mais cela vaut la peine d'examiner ce poème de près. On y lit le refus de toute rhétorique lourde (tout ce qui pèse et pose), mais sans renoncer à la gravité. Sans forcer la note, on pourra dire que, fondé sur l'impair, le langage se veut ouvert au cosmos (*Numero Deus impari gaudet*, dit Virgile dans les *Éclogues*) – non pas monument d'airain, mais mouvement qui rejoint la vastitude : « La bonne aventure éparse au vent crispé du matin ». On retiendra aussi cette notion d'une expression située quelque part entre le précis et l'indécis, rejoignant les deux : « Le bleu fouillis des claires étoiles ».

Proche de Verlaine, il y a, bien sûr, Rimbaud, autrement plus énergique que son compère d'un temps, et beaucoup plus direct, jusqu'au brutal : « Beaucoup d'écrivains, peu d'auteurs », dit-il, sans ambages. Résident, un moment, d'une ville qu'il appelle gentiment « Parmerde », il exprime dans une lettre son dégoût des concoctions littéraires, en déclarant qu'il préfère de loin « les rivières ardennaises ». Lui-même, après avoir écrit le compte rendu brûlant, le carnet criard, de sa « saison en enfer », allait tenter ce que l'on pourrait peut-être appeler une « illumination », avant de rejeter tout art comme « une sottise » et de s'en aller sur les plateaux désertiques de l'Abyssinie s'abîmer dans un silence aride où le commerce côtoie l'ascèse (dorénavant nous sommes sur terrain *paradoxal*).

Le surréalisme prend la relève de Rimbaud. C'est en avril 1919, à l'hôtel des Grands Hommes, sur la place du Panthéon à Paris, qu'André Breton et Philippe Soupault entreprennent les premières expériences d'écriture automatique, la « dictée de l'inconscient ».

KENNETH WHITE

Quand Breton lit à Louis Aragon le manuscrit qui en résulte, il prend soin de préciser qu'il ne faut pas considérer ces pages comme « de la littérature ». Ce n'est pas, en effet, « de la littérature », ce sont des *champs magnétiques* : « Nous touchons à la fin du Carême. Notre squelette transparait comme un arbre à travers les aurores successives de la chair... » Aragon allait écrire des années plus tard (mai 1968, dans *Les Lettres françaises*) que ce fut « le moment à l'aube de ce siècle où tourne toute l'histoire de l'écriture, non point le livre par quoi voulait Stéphane Mallarmé que finît le monde, mais celui par quoi tout commence ». Les premières pages des *Champs magnétiques* parurent dans le n° 8 de la revue *Littérature*, ainsi nommée par dérision. Dans le n° 11-12 de la deuxième série de cette revue, sous le titre « Erutaretil » (« littérature » à l'envers), on trouve une liste des auteurs de tous les pays et de toutes les époques considérés comme précurseurs du surréalisme : Hermès Trismegiste, Swedenborg, Lautréamont... Aucun d'entre eux n'est un « littéraire » au sens conventionnel de ce mot.

Le champ (*Clair de Terre, Pleine Marge*) est ouvert :

*La voyageuse qui traversa les Halles à la tombée  
de l'été  
Marchait sur la pointe des pieds  
Le désespoir roulait au ciel ses grands arums si  
beaux  
Et dans le sac à main il y avait mon rêve ce flacon  
de sels  
Que seule a respirés la marraine de Dieu  
Les torpeurs se déployaient comme la buée  
Au Chien qui fume  
Où venaient d'entrer le pour et le contre  
La jeune femme ne pouvait être vue d'eux que  
mal et de biais  
Avais-je affaire à l'ambassadrice du salpêtre  
Ou de la courbe blanche sur fond noir que nous  
appelons pensée...*

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

### De la littérature à l'écriture

Oscar Wilde évoque quelque part avec humour, et non sans complaisance, le travail de l'écrivain : insérer, le matin, une virgule dans une phrase, et, l'après-midi, dans l'angoisse, après maintes cogitations, l'enlever. Tout en ne négligeant aucunement le rôle des virgules, bien au contraire, il faut, s'agissant d'écriture, avoir toujours présente à l'esprit la conscience que son but original est de nous situer dans un espace, qui n'est pas seulement un espace littéraire.

Je dirais que l'on commence à *écrire* (poétiquement) quand on ne peut plus *s'inscrire* nulle part – quand les espaces d'inscription sont devenus irrespirables, invivables. Je dirais aussi que l'écriture géopoétique, c'est d'abord la tentative de se situer dans le plus large espace possible. C'est le moyen *d'ouvrir un monde*.

Mais avant de rayonner, il faut radicaliser.

*Le Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes (1953), est « une réflexion libre sur la condition historique du langage littéraire ». Barthes y parle d'une certaine impasse de la littérature « condamnée à toujours se signifier elle-même à travers une écriture qui ne peut être libre ».

Cette littérature-là, cette écriture-là, remontent au xvii<sup>e</sup> siècle. C'est l'écriture classique – d'abord, celle de la Cour, ensuite celle de la bourgeoisie. Ce qui la caractérise, au fond, c'est la « mythologie essentialiste de l'homme ». Marqué par le passé narratif, qui, selon Barthes « fait partie d'un système de sécurité des Belles-Lettres », porteur d'un monde construit, élaboré, « débarrassé du tremblement de l'existence », le roman en est le produit caractérisé. La révolution prolétarienne, n'étant pas assez radicale, n'y a rien changé : les révolutionnaires « ne pensaient nullement mettre en cause la nature de l'homme, encore moins son langage », n'ajoutant

KENNETH WHITE

tout au plus à la mythologie essentielle qu'un changement de décor, des éléments de couleur locale, une dose de misère psycho-sociale : « Peut-être y a-t-il dans cette sage écriture des révolutionnaires, le sentiment d'une impuissance à créer dès maintenant une écriture libre. » Et on peut suivre la pente fatale jusqu'au marché des romans commerciaux, qui se contentent de préparer des repas fades avec des restes : la même mythologie, du réalisme social à doses diverses, un peu de psychologie banale, et la même écriture classique, plus ou moins déformée – et, faut-il le préciser, plus ou moins compétente.

C'est seulement au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, du moins en France (ailleurs, on a pu continuer comme si de rien n'était) que quelque chose dans ce contexte s'est cassé : l'écrivain cesse, ici et là, d'être « un témoin de l'universel » pour devenir « une conscience malheureuse ». Si l'art classique était « une circulation sans dépôt », comme celle d'un fleuve artificiel, d'un canal, à partir de ce moment-là, les dépôts vont s'accumuler. Ce sera, par exemple, le narcissisme de Chateaubriand, la technicité de Flaubert, le néant de Mallarmé : la prédominance du moi-créateur, une problématique du langage, ou bien l'absence totale de monde, un idéalisme absolu, l'abolition de toute la matérialité, la création de « bibelots d'inanité sonore ». Ces trois « positions » auront aussi leur descendance : non pas cette fois-ci le roman commercial, mais les contorsions psycho-mentales du « génie » personnel, l'obsession du langage (non plus Grand Style, cliché décoratif, métaphore monumentale, mais logorrhée sans fin), et la poésie comme un « enchantement » vide, une machine d'inanité tournant sempiternellement autour d'elle-même.

Seule « sortie » de cet état de choses, et dernier avatar de tout ce développement, le « degré zéro de l'écriture », autrement dit « l'écriture neutre » ou « l'écriture blanche » — celle de Camus dans *L'Étranger*. Nous assistons là à une tentative

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

d'« atteindre un objet absolument privé d'Histoire », de « retrouver la fraîcheur d'un état neuf du langage ». Mais nous nous trouvons aux portes seulement de la « Terre promise », c'est-à-dire « aux portes d'un monde sans littérature ».

Arrivé à ce stade, Barthes, lui-même invente la sémiologie, c'est-à-dire la science générale des signes, des significations, basée sur la linguistique structurale. Si, dans les mains d'épigones scientifiques, la sémiologie a pu vite dégénérer, pour n'être plus que l'étude sémiotico-linguistique de n'importe quelle littérature (étude certes plus intelligente et plus intéressante que les dites littératures elles-mêmes, mais restant très limitée), dans les mains d'un praticien clairvoyant, en tant qu'étude de tous les signes éparpillés dans l'univers, elle constitue une liberté, une ouverture immense. Mais qui dit « signe » reste sans doute attaché, aussi abstraitement que ce soit, à des mythologies établies, à des contextes psychologiques constitués. Et reste la question d'une poétique, d'un langage porteur de tous ces signes, du moins des plus signifiants d'entre eux.

Au lieu de simplement *étudier* la littérature, un certain contexte littéraire, serait-il possible d'*étendre* le concept même de littérature, d'ouvrir un *autre* contexte?

On trouve des éléments de réponse chez Barthes lui-même.

Se référant à la littérature, à l'écriture préclassique, celle du XVI<sup>e</sup> siècle par exemple, il parle d'« hommes encore engagés dans une connaissance de la Nature et non dans une expression de l'essence humaine », et d'un « procédé d'investigation appliqué à toute l'étendue du monde ». Ailleurs, et en son nom propre, il parle de « la vaste fraîcheur du monde présent », et de « la fraîcheur première du discours ». Si l'on retient aussi d'autres « signes », d'autres phrases qui parsèment son texte, telles que « géologie existentielle », nous avons au moins une approche de ce que j'appelle écriture géopoétique.



KENNETH WHITE

## Premières ébauches d'écriture géopoétique

Considérons (reconsidérons) quelques exemples de ce qui vient d'être abordé chez certains auteurs des deux derniers siècles en Occident.

Ce que l'on appelle assez pauvrement dans les manuels littéraires, « romantisme » ouvre un terrain immense, passablement confus, mais traversé de fulgurances, celles-ci rencontrées plus souvent dans des carnets de notes que dans des œuvres achevées. C'est ainsi que, chez Novalis, j'écarte les *Hymnes à la nuit*, pour m'intéresser à son évocation de « l'écriture cryptique » de la Nature : « Les hommes suivent des chemins divers. Qui les suit verra d'étranges figures apparaître. Des figures qui semblent appartenir à la grande écriture cryptique que l'on peut voir partout : sur les ailes des oiseaux, dans les nuages, dans les cristaux... » M'a intrigué aussi chez lui l'intuition d'un genre de livre qui ne serait pas le roman, même romantique, mais tout à fait autre chose : « L'art d'écrire des livres n'a pas encore été inventé, mais il est sur le point de l'être. »

Avec ses « feuilles d'herbe » qui recommencent à la base, Walt Whitman lui aussi était à la recherche d'une autre sorte de livre. Il se déclarait prêt à abandonner tout ce que l'on comprend ordinairement par poésie (émotion, passion, sentiment, exprimés au moyen d'une prosodie soignée...) si seulement il réussissait à rendre « l'ondulation d'une vague, la respiration de l'océan ». Si une grande partie de son œuvre est marquée par un hégélianisme (*Weltgeist*, destin national) traduit en yankee, son écriture démocratique-chaotique qui accumule pêle-mêle informations et intuition vise à entrer dans un espace, disons, proto-géopoétique. C'est dans un poème écrit en 1881 lors d'une visite au Platte Cañon, dans le Colorado, qu'il a formulé le mieux son programme :

*Esprit qui as créé ce paysage  
Ces chaos de rochers rudes et rouges*

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

*Ces sommets audacieux qui s'élancent vers ce  
ciel  
Ces gorges, ces ruisseaux turbulents et clairs,  
cette fraîcheur nue  
Ces arrangements informes, faits pour nulle  
raison sinon la leur  
Je te connais, sauvage esprit — nous avons été  
en rapport  
Moi aussi, je fais de tels arrangements, pour  
nulle raison sinon la leur  
N'a-t-on pas reproché à mes chants de manquer  
d'art?  
De ne pas respecter les règles précises et délicates?  
La mesure du lyriste, la grâce accomplie du  
temple, l'esthétique polie de l'arc et de la colonne?  
Mais toi qui te réjouis ici — esprit qui as créé ce  
paysage  
Toi, ils ne t'ont pas oublié.*

Ici, le *Weltgeist* (l'Esprit du monde) de Hegel est devenu géologique.

Tout près de Whitman, mais dans l'obscurité de la forêt plutôt que dans la bousculade des boulevards, il y a Henry Thoreau, dont le *Journal* constitue, malgré un grand nombre de contradictions, un immense chantier de géopoétique. Thoreau veut écrire l'« histoire naturelle » d'un point de vue nouveau, dans une nouvelle optique, envisageant, non pas une « poétique naturaliste » (poétique dont on trouve les traces chez, par exemple, John Muir), mais, plus radicalement, une écriture-nature. Pour ce faire, il essaie non seulement de se débarrasser de tout le répertoire de la rhétorique, mais de remonter loin en arrière, en deçà de la morale, en deçà du symbolique, en deçà de toute question métaphysique : « La Nature ne pose pas de questions et ne répond pas aux questions que l'Homme peut lui poser. » Thoreau veut vivre « aussi loin qu'un homme peut penser » (*I wished to live, ah! as far away as a man can think*) et écrire comme le vent voyage et comme l'herbe pousse.

## KENNETH WHITE

Au tout début du xx<sup>e</sup> siècle, en 1908 pour être exact, Ezra Pound hérite des carnets d'Ernest Fenollosa, carnets bourrés de notes sur la peinture, la littérature, la langue chinoises et japonaises et où se profile un programme d'écriture, qu'il publiera, après les avoir synthétisés, sous le titre *The Chinese Written Character as a Medium for Modern Poetry*. Pour Fenollosa, le système intellectuel occidental était « une construction en briques », fondée sur une logique de la classification (ce pourquoi il avait été si lent à accepter la notion d'évolution). Dans ce système, non seulement l'esprit « n'arrivait pas à penser la moitié de ce qu'il désirait penser », mais « la Nature ressemblait de moins en moins à un paradis et de plus en plus à une usine ». Pour remédier à cette situation de blocage, pour assouplir la logique usuelle, Fenollosa proposait d'abord un passage par l'écriture idéographique, ensuite un nouveau regard sur les langues occidentales. Là où, dans les langues phonétiques occidentales, les racines des mots sont cachées, dans l'écriture chinoise, elles sont patentes : le concept « Orient », par exemple, s'écrit avec deux idéogrammes conjugués : « soleil » et « arbre ». On se trouve situé dans l'univers, et en même temps que l'idée s'éveille dans l'esprit, les sens sont frappés par l'image : l'intelligence est sensible, et en connexion. C'est l'étymologie, évidemment, qui permet de faire quelque chose de semblable dans les langues occidentales. Selon Fenollosa, par exemple, le verbe anglais *be* (« être ») remonterait à une racine *bhu*, qui signifie « croître ». Cela renouvelle considérablement cette notion d'« être » qui a été à l'origine de tant de constructions philosophiques en Occident, et la remet, pour ainsi dire, sur terre et en mouvement. Il s'agira donc de remonter la piste linguistique (*feel along the ancient lines*), afin d'entrer dans un champ de vie, en pratiquant « une sténographie vive et imagée des opérations de la nature ». C'est ainsi que l'art donnera ce qu'il peut donner : une sensation subite de libération, une sensation soudaine de croissance.

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

À la tentative idéographique de remonter aux éléments premiers, au mouvement initial, correspondent les essais de Nietzsche, dans lesquels celui-ci commence par analyser, couche après couche, la culture accumulée tout au long des siècles, afin de prendre pied sur un sol fondamental. Cela se passe notamment sur le plateau de l'Engadine, à six mille pieds au-dessus de l'époque et de l'humanité, où l'air est vif, où les ruisseaux rapides abondent, où l'esprit connaît une transparence exaltante. Laissant derrière lui toute la littérature mort-née, non inspirée, Nietzsche conçoit des livres pleins de pensée bondissante et d'écriture saltatoire, parsemés ici et là de pages qui, résultat d'orgies mentales, s'étaleraient comme des champs d'orge sous le vent et le soleil. « Frères, restez fidèles à la terre! »

Barthes avait conclu à l'agraphie absolue de Rimbaud. C'était ignorer que Rimbaud était passé de l'agraphie à la géographie. En effet, celui qui avait recherché « le lieu et la formule » sans les trouver, et qui avait abandonné « l'art » (rejeté comme « une sottise »), avait fini par écrire des textes sur le plateau de l'Abyssinie, sur le désert du Harrar : « La région centrale du pays, l'Ogaden, dont l'élévation moyenne est de 900 mètres, serait, d'après les informations de Sottiro, une vaste région de steppes : après les pluies légères qui tombent dans la contrée, c'est une mer de hautes herbes, interrompue en quelques endroits par des champs de cailloux... »

Plus proche que Nietzsche de l'écriture idéographique proprement dite, qu'il décrit comme « des symboles nus courbés à la courbe des choses », et dont il dira, en suivant, de stèle en stèle, les pistes de la Terre Jaune, qu'ils dépouillent « les formes de la mouvante intelligence humaine, devenus pensée de la pierre dont ils prennent le grain », Victor Segalen, dégoûté de la « pitance littéraire » dont se satisfait notre société, s'approche du haut plateau du Tibet, avec en tête une prosodie « qui naîtra du pays même ».

## KENNETH WHITE

On peut donc constater que ce que j'appelle « écriture géopoétique » existe depuis un certain temps, ici et là, du moins de façon embryonnaire, souvent mélangé à d'autres formes, styles et conceptions.

Le moment est venu d'essayer, tout en rassemblant ces forces éparses, d'avancer plus loin sur ce terrain, dans ce territoire.

### Le champ du grand travail

Dans deux essais, *Vocabulaire esthétique* (1946) et *Babel* (1948), Roger Caillois s'élève contre ce qu'il considère comme « un mépris de la littérature de la part des littérateurs même », ne voyant que perversion dans ce que certains d'entre eux appellent révolution, et, ailleurs, rien qu'orgueil, imposture et confusion.

En un mot, il y a quelque chose de pourri dans l'état de la littérature, dans la « république des lettres » y compris chez ceux qui veulent « en sortir ».

On pourrait craindre d'assister à un « débat intellectuel » de plus, à une polémique inter-littéraire de plus, mais Caillois voit les choses de plus loin, de plus haut. L'attaque chez lui s'accompagne d'une analyse, et l'analyse s'ouvre sur des principes, des propositions.

Il commence à la base, en prônant un usage responsable de la parole, et en prenant la défense du « métier d'écrire ». Contre l'expression de « la vie », la poussée des « instincts », la plongée dans l'inconscient, Caillois prend le parti de la clarté, de l'intelligence, de la raison, de la lucidité, de la cohérence, de la discipline, voire de la rhétorique, de l'artifice, de la convention. « Je l'avouerai sans ambages, dit-il, en général je n'ai de goût que pour la littérature édifiante ou plutôt édicatrice, pour maintenir à l'épithète sa signification

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

architecturale. C'est la seule qui me semble atteindre une stable grandeur. Le reste demeure divertissement; on ne fait que s'en distraire. » Et il revient sur cette question plus tard : « Il m'arrive de me déclarer partisan d'une littérature édifiante. Je cours le danger que plusieurs s'imaginent alors que je parle en moraliste : je parle en maçon. »

Pour prolonger la métaphore, le maçon porte ses pierres à un édifice, c'est-à-dire à une organisation humaine et sociale, « un effort général de civilisation ». Quand la littérature perd ce contact avec un contexte plus large (marqué, aux moments de forte culture, par « une certaine unité d'inspiration »), quand elle devient autonome, une décadence s'installe : on ne fait plus de distinction entre littérature édifiatrice et littérature de divertissement, celle-ci envahira progressivement tout l'espace; livrée à elle-même, la littérature aura pour lieu toutes sortes de vases clos, d'univers fermés sur eux-mêmes; sans données généralisables, l'œuvre cédera devant la simple expression de la personne, celle-ci étant de plus en plus réduite à n'être qu'une « âme douloureuse et vindicative ».

À la réflexion, quelques années plus tard, Caillois reconnaissait volontiers ce que ces propos pouvaient avoir d'excessivement rigoureux et même d'injuste. Il n'ignorait pas le genre d'orthodoxie compassée, voire d'enrégimentation cadencée, auxquelles chez des esprits moins intelligents et moins ouverts que le sien, ils pouvaient mener. Mais de vrais problèmes sont posés, concernant le *général*.

Caillois avait commencé à poser ces problèmes quand, vers 1937, il quitta le groupe surréaliste pour suivre les cours de Marcel Mauss et de Georges Dumézil à l'École pratique des hautes études, et pour fonder, avec notamment Georges Bataille et Michel Leiris, le Collège de sociologie.

Dans son étude, *Les Civilisations : éléments et formes*, Mauss faisait la distinction entre, d'un côté, « une histoire

KENNETH WHITE

simpliste, naïvement politique », et de l'autre la tendance vers « un plus fort, un plus général et un plus rationnel ». Et dans son « Fragment d'un plan de sociologie générale descriptive » (1936), il en appelait à une « sociologie générale intensive, approfondie ». Dumézil, quant à lui, par l'étude des langues et des mythes, était en train d'ouvrir tout l'espace indo-européen et, plus particulièrement, en compagnie de ses amis du Caucase et de l'Anatolie, tout le territoire situé au nord-est de la civilisation grecque, tout l'arrière-pays celto-scythe de la mer Noire et de la mer Caspienne (terres de passage) où il constatait, entre autres, des parallèles étonnants entre l'épopée des Celtes et celle des Ossètes.

« Ces vingt dernières années, écrit Caillois dans son *Programme pour un Collège de sociologie* (1937), auront vu [...] un des plus considérables tumultes intellectuels qu'on puisse imaginer. Rien de durable, rien de solide, rien qui fonde : déjà tout s'effrite et perd ses arêtes. » Ce à quoi son cofondateur, Georges Bataille, allait faire écho en écrivant quelques années plus tard dans *Critique* (n° 1, juin 1946) que le Collège fut fondé par des gens qui « sentaient que la société avait perdu le secret de sa cohésion. »

L'accent est mis sur l'acte de fonder, sur les notions de fondation et de fondement. Caillois continue :

Il suit qu'il y a lieu de développer [...] une communauté morale [...]. L'objet précis de l'activité envisagée peut recevoir le nom de *sociologie sacrée*, en tant qu'il implique l'étude de l'existence sociale dans toutes celles de ses manifestations où se fait jour la présence active du sacré.

La première notion fondatrice, le premier élément de cohésion sociale, qui surgit dans l'esprit de ces sociologues actifs, est donc le sacré.

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

Caillois développe sa conception du sacré dans son livre *L'Homme et le sacré* de 1939.

Afin de « restituer à la société un sacré actif, indiscuté, impérieux », il convient en premier lieu, selon Caillois, d'étudier « les ressorts profonds de l'existence collective » et les moyens employés par les sociétés pour instaurer une « ordonnance universelle » qui fasse la part du statique et du dynamique et qui évite à la société à la fois l'agitation (la dynamique dérégulée) et la stagnation (la statique inerte). Pendant longtemps, ce fut effectivement le sacré. Caillois distingue entre deux types de sacré : le sacré de cohésion (représenté par les totems) et le sacré de dissolution (représenté par les dieux).

Ainsi ont vécu, et vivent encore ici et là, les sociétés primitives.

Mais qu'en est-il de la société plus complexe d'aujourd'hui? Voilà la question. Dans cette société-là, qui glisse vers l'uniformité massive, le sacré, quand il existe, s'émiette, se réfugie dans l'intériorité de l'âme, ne se manifeste plus publiquement que sous des formes plus ou moins caricaturales.

Dans ce contexte-là, que faire?

Georges Bataille allait s'immerger dans « l'expérience intérieure », pratiquant à sa manière, dans sa vie privée, la dépense et la dissolution.

Michel Leiris allait s'adonner, d'un côté à une ethnologie lucide, de l'autre, à une tauromachie littéraire.

L'évolution de Caillois me semble plus complexe, et plus intéressante.

D'abord, il reste dehors — j'entends, en dehors des disciplines définies, et en dehors des intérieurs un peu confinés et « pourpres » de Bataille.



KENNETH WHITE

Dans son essai inaugural pour le Collège de sociologie, « Le vent d'hiver », il annonce qu'« une mauvaise saison, peut-être une ère quaternaire – l'avance des glaciers – s'ouvre pour cette société démantelée, à demi croulante ». Les sédentaires, poursuit-il, frissonnent et se calfeutrent – mais le nomade est au-dehors.

Dans un autre texte, « La plaine » (postface à ses essais critiques sur « les impostures de la poésie »), il évoque un « vaste champ ouvert au déploiement d'une vigueur ».

C'est ici que, quittant le sacré, et commençons à nous approcher de la géopoétique.

C'est dans le « vaste champ » évoqué par Caillois que peut avoir lieu une œuvre – une œuvre poétique de grande envergure, et qui, j'insiste, se sera débarrassée aussi de toute référence au sacré. « J'approuve que les ambitions d'une œuvre soient étendues et superbes », écrit Caillois dans *Vocabulaire esthétique*. Le poète de cette œuvre-là ne sera pas confiné à sa personne : « Il accorde son ouvrage à un mouvement plus vaste » (*Babel*). Et le dernier chapitre de *Babel*, qui s'intitule « Le grand œuvre » parle du possible effet de transformation (fondement et dynamique) qu'une telle œuvre peut avoir sur la société : « Si le vouloir de l'artiste se compose avec le vouloir commun, c'est la grande chance de l'art. Il naît un style souverain où chaque œuvre particulière trouve sa place. »

C'est dans l'œuvre de Saint-John Perse que Caillois a trouvé les premiers éléments de la poétique qu'il cherchait.

Ce qui caractérise d'abord cette œuvre aux yeux de Caillois, c'est sa « superbe solitude ». C'est un « univers de l'extrême exil », qui se situe en dehors, non seulement du monde littéraire établi, mais du domaine poétique : ici, pas d'incohérence gratuite, pas de jeu sarcastique, pas d'intériorité torturée, mais une poésie de la réalité, une poésie discursive – « Vit-on jamais poète plus extérieur? » demande Caillois.

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

Dans la solitude de l'exil poétique se vit une présence au monde, se crée une chronique de la terre, une haute prose portée par « le va-et-vient immémorial, planétaire » de la « vague éternelle » (Caillois) que Perse évoque dans *Exil III* : « Sur toutes grèves de ce monde, du même souffle proférée, la même vague proférant... »

Cette poésie fait appel à la totalité du monde. Perse est pour Caillois « le poète de la première époque totale », époque marquée par « un éclatement du cadre géographique, historique et culturel, établi par les traditions et les distances ». L'œuvre constitue ainsi un « musée total où s'aligne en longues théories ce que l'homme a partout conçu de plus rare et de plus émouvant ».

Ce sens de la planète, cette présence au monde, s'accompagne d'un savoir encyclopédique, d'une ampleur de données qui va des « choses de pleine terre, choses de pleine mer » (mots de métier, références érudites) jusqu'aux « messages silencieux du monde » (Caillois). Mais accumuler des informations est une chose, savoir établir des connexions en est une autre. Là aussi cette poétique (quand elle ne verse pas dans une rhétorique grandiloquente) est à la hauteur de sa tâche : Caillois parle de l'existence chez Perse d'une « science des connexions et passages », constatant aussi chez le poète un souci des « grandes tâches d'établissement » et de « l'existence institutionnelle » (textes autorisés, répertoires, dossiers, annuaires...). On retrouve ici la notion de « fondation » évoquée plus haut : « J'ai fondé sur l'abîme et l'embrun et la fumée des sables. Je me coucherai [...] en tous lieux vains et fades où gît le goût de la grandeur. » (*Exil*).

Le résultat est non seulement une sensation agrandie du monde, mais une nouvelle cartographie de l'être humain et de l'installation humaine sur la terre, basée sur « une science neuve », aux « courbes inédites », qui présente « la cime de la qualité pure ».

Lieu privilégié du travail, « toutes grèves de ce monde ».

KENNETH WHITE

## Sur le littoral

J'en arrive à une présentation plus « personnelle » de toute cette démarche.

Au cours de son enfance (par définition : absence de langage adéquat), chacun, chacune d'entre nous passe par plusieurs contextes sémiotiques avant d'atteindre l'état de langage qui va nous accompagner tout le long de notre vie et, en grande partie, dicter celle-ci.

Pour ma part, enfant et adolescent, j'en ai connu surtout trois.

Le premier espace était les rues d'un village. En écoutant les gens parler, j'avais la conviction croissante que personne ne comprenait personne, qu'aucun argument n'aboutissait, que tout se perdait dans le vague. Ce fut pour sortir de cette situation que j'ai commencé à écrire des textes : je reprenais les éléments des conversations en essayant d'en faire des dialogues clairs. Cette confrontation avec ce que je ressentais comme la confusion des esprits, cet intérêt pour le dialogue, auraient pu faire de moi, à la longue, un écrivain de théâtre : j'aurais pu créer des drames à partir de la confusion. Cela n'a jamais été une tentation, encore moins une intention.

Le deuxième « espace sémiotique » que j'ai connu était la cabine à signaux où travaillait mon père, cheminot : lieu de codes très précis, qu'il fallait respecter scrupuleusement – sinon, déraillements, catastrophes. Ce fut là une première approche du langage techno-scientifique, dont j'admirais la précision, tout en me disant que tant d'éléments de vie en étaient écartés. Des années plus tard, j'ai lu une lettre d'Einstein où celui-ci, tout en faisant l'éloge des mathématiques, dit qu'il lui manque ce qu'il appelle les « délicieuses tranches de vie », et que c'était là le drame du scientifique.

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

Le troisième espace était double.

D'un côté, il y avait l'arrière-pays du village : champs, bois, collines, landes. C'est d'abord le paysage entier qui m'attirait, et dont la sensation générale me comblait. Ensuite, la vie animale, dont je suivais les traces, dont j'imitais les cris. Et puis il y avait le vent sur la lande. Formes et lignes (branches d'arbre, rochers), mouvement et espace, énergie et vide se conjugaient pour présenter un « monde » dont je cherchais le langage.

De l'autre côté, il y avait le rivage, avec son estran, ses marées, ses envols de mouettes criardes. Or, selon un ancien texte celte (*La conversation des deux sages*), « le rivage a toujours été un lieu de prédilection pour les poètes ».

Pourquoi cela?

Parce qu'il y a là des rythmes et des lignes complexes, toujours changeantes, et parce que l'on y entend la rumeur du monde. C'est quelque chose de cet ordre dont se souvient le Celte-atlantique Saint-John Perse, celui qui écoute « le grand récit des choses par le monde », qui essaie de lire « les écritures nouvelles encloses dans les grands schistes à venir » et qui, à la recherche d'une « autorité » (une grande parole ouverte), s'adresse ainsi à l'océan : « Enseigne-nous, Puissance, le vers majeur du plus grand ordre, dis-nous le ton du plus grand art, Mer exemplaire du plus grand texte. »

Voilà les prémisses générales de la littoralité.

Plus particulièrement, ce que l'on entend sur le littoral, c'est une *oralité*, et l'invitation est faite à l'oreille d'introduire de l'oral dans l'écriture.

Je dis bien, écriture, car en parlant d'oralité, mon intention n'est nullement de revenir à la tradition orale. Je crois au contraire aux vertus et aux possibilités de l'écriture.

## KENNETH WHITE

Une des fonctions premières de l'écriture est de maintenir, de perpétuer la mémoire. La parole s'use, se perd dans la confusion. L'écriture *crystallise* la parole. Par ses qualités de clarté, de concision, de logique, elle permet aussi de faire évoluer la pensée – alors que dans une société à tradition orale, où la parole est certes maintenue, la pensée aurait tendance à se figer, dans la pure répétition religieuse. L'écriture a donc une fonction à la fois de mémoire et de recherche. À cette fonction est souvent liée une esthétique, qui, elle, dépend d'une cosmologie. Que l'on pense aux hiéroglyphes d'Égypte, à leur espace solaire traversé d'oiseaux prophétiques; à l'écriture chinoise, fondée sur la contemplation de la danse des grues, du mouvement des serpents, toutes les lignes étant l'expression du grand Tao cosmique; ou encore à l'écriture ogam des pays celtes, où chaque lettre représente un arbre, les trois premières lettres, B (bouleau), L (sorbier), N (frêne) indiquant le nom du dieu solaire, Belenus.

En évoquant l'oralité dans le contexte de l'écriture, je pense à une écriture qui ne soit pas trop « écrite », une écriture, si je puis dire, ouverte. Comme le dit Oscar Wilde dans son essai *Critic as Artist* : « L'écriture a fait beaucoup de mal à l'écriture. Il faut faire retour à la voix. » Ce fut le propos de Montaigne, en pleine Renaissance : « Le parler que j'aime, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche; un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné comme véhément et brusque. » Et c'est le souci de plus d'un écrivain radical à l'époque de la modernité finissante : « Le minerai phonétique de l'Europe et de l'Amérique se tarit, écrit Ossip Mandelstam (*Voyage en Arménie*), ses gisements ont des limites. Aujourd'hui déjà, des jeunes gens lisent Pouchkine en espéranto. À chacun des goûts. Mais quel avertissement! »

Avant d'aller plus loin sur le littoral, un mot quant à ma situation linguistique de base – entre deux langues, si je puis dire.

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

Il me semble assez évident que, pour plusieurs raisons (y compris l'évolution historique de la langue), l'anglais écrit est plus « oral » que le français. On trouvera donc moins souvent en anglais le ton ampoulé, le style apprêté, le raffinement excessif que l'on associe volontiers encore aujourd'hui en France à l'écriture en général et à la poésie en particulier (y compris chez Saint-John Perse). Par contre, on trouvera dans l'expression anglaise de la pensée un flou, un mou, un répétitif que l'on ne trouvera pas dans la précision de la prose française. Il y va à la fois d'une pratique de la langue et d'une structuration de l'esprit. 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, mais en même temps mobile et ouvert.

Rien de tel que de se mouvoir, sur le plan expressif, entre deux langues, pour avoir le sens du langage. C'est comme la conjonction de la Dordogne et de la Garonne qui vont former la Gironde qui, elle, fonce vers l'océan.

Telle est ma situation, depuis quelques années, entre l'anglais et le français.

À l'orée d'un autre langage...

Notre culture, depuis longtemps, ne considère le langage que comme « moyen de communication ». Elle ne s'intéresse qu'à l'Homme en général, ou bien, quand le contexte métaphysique ou historique ne s'y prête plus, à une prolifération de contextes humains (socio-psychologiques) particuliers. Le rapport à l'univers, la possibilité d'un *langage-univers* a été totalement négligé. Tel a pourtant toujours été le but des grandes cultures et de la plus haute poétique.

J'en ai eu, vaguement, l'intuition dès les débuts de mes tentatives d'écriture. Dans mon premier livre, *En toute candeur*, on peut lire ceci : « Ce n'est pas la communication

KENNETH WHITE

entre l'homme et l'homme qui importe, mais la communication entre l'homme et le cosmos. Mettez les hommes en contact avec le cosmos et ils seront en contact les uns avec les autres. » Dans le livre qui a suivi, *The Cold Wind of Dawn*, il est question d'une « grammaire de la lune, de la pluie, de la neige et du sapin. » Et dans un livre un peu plus tardif, *Terre de diamant*, il est dit que le but du « grand travail » est d'« acquérir les bases d'une grammaire » et de « chercher son chemin dans une logique inconnue ».

Poésie? Certainement. Mais non pas poésie « seulement ». Poésie, mais aussi linguistique fondamentale, philosophie première.

Si, dans la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle, la linguistique est devenue pour beaucoup presque la discipline de référence, c'est qu'elle était censée nous renseigner sur les fonctions et les finalités du langage. Pourtant, dans le « champ » qui est le mien, celui de la poétique, celui de la pensée poétique, elle m'a toujours laissé sur ma faim.

Certes, j'avais été intéressé, fasciné même, par les *Syntactic Structures* de Chomsky (1957), cette tentative de découvrir les structures fondamentales (*basic patterns*) des langues particulières et de déboucher sur une grammaire universelle. Mais, même quand ce champ final commençait à se dégager, j'avais l'impression de rester toujours à l'intérieur de schémas abstraits, sans avoir jamais une sensation de monde, sans déboucher sur un champ sensible.

Il m'a fallu attendre d'avoir pris connaissance de l'œuvre de Gustave Guillaume pour avoir l'impression de toucher, en terrain linguistique, à quelque chose à la fois de général et de sensible. Me plaisait, pour commencer, la critique sévère, teintée d'humour, que Guillaume adresse à ses collègues : « un grand savoir allié à un petit comprendre ». Ou encore : « La linguistique s'est tenue en dehors de presque toutes les hautes

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

questions qui sont de sa compétence et elle a ainsi éloigné d'elle les esprits profonds. » Ce qui est primordial chez Guillaume, et ce qui, poussé jusqu'à ses ultimes conséquences, opérerait un changement de perspective, un changement d'orientation complet dans les sciences humaines, c'est qu'il insiste encore et toujours sur le fait que « l'homme se sent présent dans l'univers et pas seulement en face de l'homme ».

Comment augmenter cette présence? Comment en trouver le langage?

Sans doute pas, du moins c'est ma proposition, en commençant par le texte (en essayant de le « déconstruire », par exemple), mais en remontant au moi et en prenant la route (ce serait la pratique « heuristique » du voyage). N'arriverait-on pas ainsi à l'assouplir, à l'ouvrir? Ne parviendrait-on pas ainsi à supprimer le fictionneur, l'imaginant, cet intermédiaire qui ne cesse de donner du réel des versions réductrices et des fabulations? Ne fallait-il pas pratiquer le plus souvent possible, et si possible de manière permanente, la méditation dans des lieux « déserts » : hauts plateaux, rivages, etc.? Et ne pourrait-on essayer utilement de lier à cette méditation des écritures diverses? Il m'est arrivé, par exemple, d'écrire des phrases de *devanagari* sur les sables des Landes ou des caractères chinois sur la neige des Pyrénées. Jusqu'à confondre l'écriture hindoue avec les lignes de marée, l'idéogramme chinois avec les stries géologiques gravées sur les roches.

Le sanskrit des sables, le chinois des falaises...

S'initier à l'écriture de la terre, se mettre à l'écoute du monde hors-humain.

Dans l'ancienne pratique chinoise, on insistait sur la nécessité pour l'écrivain, pour le poète, d'un travail « hors de l'écriture » (*ziwai jongfu*). « Quand je composais mes premiers



KENNETH WHITE

textes, écrit Lu You, je ne cherchais que l'élégance. Avec le temps, j'ai mieux compris, et mes textes m'ont semblé peu à peu gagner quelque grandeur. Des trouvailles sont apparues ici et là *comme pierres qui émergent du courant et créent des remous.* » (C'est moi qui souligne.)

Revenons au littoral physique.

Le littoral, c'est d'abord un espace dégagé, un espace d'extériorité, où l'on se trouve face à l'« ouvert », à l'univers. Ensuite, c'est un bruit, une rumeur, des cris. Et puis, des rythmes, des lignes. Comment intégrer tout cela (et plus encore, car un contexte naturel est infiniment sondable) dans un texte?

« Créer des noms » (c'est l'étymologie du mot « onomatopée ») a sûrement été une des motivations majeures dans la formation des langues. Mais dans l'usage que je fais de l'onomatopée (imitations de cris insérées dans le texte, invention de vocables non sémantiques mais radicalement sensibles), je vois moins le besoin de créer des noms que de laisser parler l'univers. En intercalant dans mon texte humain des cris d'oiseaux, par exemple, au lieu de parler d'eux (ce que je peux aussi faire à l'occasion), je leur donne la parole.

Mais ensuite, au-delà des corps, il y a les rythmes, les lignes. Dans ma pratique, l'oralité tente d'aller du géologique à l'océanique, et des vagues de l'océan aux ondes improbables. Cela exerce une influence (littéralement parlant) sur la prosodie, sur la composition même du texte. Dans *Le Grand Rivage*, par exemple, chaque section, chaque « strophe » est comme une vague qui déferle.

J'ai passé et je continue à passer beaucoup de temps sur le rivage, à écouter les rythmes, à observer les motifs, les structures, les lignes. Et à partir de ces lignes, évidentes, on peut aller vers ces lignes invisibles que l'esprit peut tracer sur

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

le globe : lignes isobathes, isobares, isothermes, isoclines, isodynames, isochimènes, isonéphèles, reliant à travers la planète des lieux semblables par la température, la pression atmosphérique, la force magnétique, etc.

Le résultat de toutes ces investigations sera un atlas sensible, la cartographie d'un monde ouvert.

## Bibliographie

- ANONYME, *The Literature of the Highlanders*, Stirling, Eneas Mackay, 1929, 585 p.
- ARAGON, Louis, « L'Homme coupé en deux », *Les Lettres françaises*, 9 au 15 mai 1968.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1953, 125 p.
- BATAILLE, Georges, « Éditorial », *Critique*, n° 1, juin 1946, Paris, Éditions du Chêne.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1962 [1955], 294 p.
- BRETON, André, *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1967 [1948], 236 p.
- BRETON, André et Philippe SOUPAULT, *Les champs magnétiques. Vous m'oubliez. S'il vous plaît*, Paris, Gallimard, 1968 [1967], 192 p.
- BUSH, Susan, *The Chinese Literati on Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1971, 227 p.
- CAILLOIS, Roger, *Babel; précédé de Vocabulaire esthétique*, Paris, Gallimard, 1978, coll. « Idées », 376 p.
- \_\_\_\_\_, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1961 [1950], 254 p.

\_\_\_\_\_, *Les impostures de la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Métamorphoses », 1962, 91 p.

\_\_\_\_\_, *Poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1954, 212 p.

\_\_\_\_\_, « Le vent d'hiver », Denis Hollier [éd.], *Le Collège de sociologie. 1937-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 908 p.

CHAUCHE, Catherine, *Langue et Monde, grammaire géopoétique du paysage contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004, 254 p.

DUMEZIL, Georges, *Romans de Scythie et d'alentour*, Paris, Payot, 1978, 380 p.

FENOLLOSA, Ernest et Ezra POUND [éd.], *The Chinese Written Character as a Medium for Modern Poetry*, San Francisco, City Lights Books, 1968 [1936], 45 p.

GUILLAUME, Gustave, *Principes de linguistique théorique*, Paris, Klincksiek, 1973; Québec, Presses de l'Université Laval, 1973, 276 p.

JEAN, Marcel, *Autobiographie du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 493 p.

MALLARMÉ, Stéphane, « Lettre à Cazalis », le 28 avril 1866, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, 688 p.

MANDELSTAM, Ossip E., *Voyage en Arménie*, traduit du russe par Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, 88 p.

MAUSS, Marcel, *Œuvres*, Paris, Éditions de minuit, 1969, 3 vol.

- MONTAIGNE, Michel de et Joseph Victor LECLERC [éd.], *Essais de Montaigne*, Paris, Garnier, coll. « Selecta des classique Garnier », 1925, 4 vol.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, 507 p.
- NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, traduit de l'allemand et préface par Marcel Camus, Paris, Aubier, coll. « Bilingue », 1988, 449 p.
- RIMBAUD, Arthur et Pierre BRUNEL [éd.], *Œuvres complètes : poésie, prose et correspondance*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, 1040 p.
- SAINT-JOHN PERSE, *Exil*, Paris, Gallimard, 1946, 75 p.
- SEGALEN, Victor, *Odes, suivies de Thibet*, Paris, Mercure de France, 1963. 117 p.
- THOREAU, Henry David, *Journal*, traduit de l'anglais par R. Michaud et S. David, présenté par Kenneth White, Paris, Presses d'aujourd'hui, 1981, 216 p.
- TROTSKY, Léon, *Littérature et révolution*, traduit du russe par Pierre Frank et Claude Ligny, Paris, Julliard, 1964, 365 p.
- VERLAINE, Paul et Yves Gérard LE DANTEC [éd.], *Jadis et naguère*, Paris, Armand Colin, coll. « Bibliothèque de Cluny », 1958, 236 p.
- WHITE, Kenneth, *En toute candeur*, Paris, Mercure de France, 1964, 152 p.

\_\_\_\_\_, *The Cold Wind of Dawn*, Londres, Jonathan Cape, 1966, 64 p.

\_\_\_\_\_, *Terre de diamant*, Paris, Grasset, 1983; nouvelle édition : Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 2006, 269 p.

WHITMAN, Walt, *Feuilles d'herbe*, traduit de l'anglais par Roger Asselineau, Paris, Aubier-Flammarion, 1972, 511 p.

WILDE, Oscar, *Critic as Artist*, London, A. Keller, 1907, 237 p.