



Voyage et regard méditatif dans la poésie de Chantal Maillard

Francisco Aroca Iniesta

► To cite this version:

Francisco Aroca Iniesta. Voyage et regard méditatif dans la poésie de Chantal Maillard. Évelyne Lloze; Samia Kassab-Charfi; Idoli Castro. Périple et escales. Écrire le voyage en poésie, Éditions Hermann, 2019, Vertiges de la langue, 979-1-037-00180-1. hal-03494149

HAL Id: hal-03494149

<https://u-picardie.hal.science/hal-03494149>

Submitted on 18 Dec 2021

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.

VOYAGE ET REGARD MÉDITATIF DANS LA POÉSIE DE CHANTAL MAILLARD

par Francisco Aroca Iniesta
Université d'Amiens, CEHA

Résumé : Chantal Maillard (Bruxelles, 1951) est une philosophe et poète espagnole. Son ouvrage *Inde* (2014) réunit différents types d'écriture : le carnet de voyage, la poésie, l'essai et les articles de presse pour aborder la complexité du monde indien représenté, notamment, par la ville de Bénarès. Dans ce livre qui recueille des écrits entre 1987 et 2012, le regard de Chantal Maillard essaie de *rôder* autour de l'altérité au risque de s'y égarer. Il s'agit d'un regard méditatif qui n'épargne pas les aspects négatifs et trouve son ancrage dans quelques images récurrentes.

VOYAGE ET REGARD MÉDITATIF DANS LA POÉSIE DE CHANTAL MAILLARD

par Francisco Aroca Inieta
Université d'Amiens, CEHA

*El aprendizaje de la mirada no implica a los ojos tan sólo. Es el
aprendizaje de una actitud. Implica al cuerpo todo entero.*

Chantal Maillard

Chantal Maillard (Bruxelles, 1951) est une philosophe et poète qui a acquis la nationalité espagnole en 1969. Après le doctorat de Philosophie obtenu à l'Université de Málaga, elle se spécialise en Philosophies et Religions de l'Inde à l'Université hindoue de Bénarès (Inde). Chantal Maillard a été professeur d'Esthétique et de Philosophie des Arts à l'Université de Málaga jusqu'en 2000, ses domaines principaux ont été les études d'esthétique comparée et la pensée orientale. Elle a reçu, entre autres, les Prix National de Poésie en 2004 pour le recueil *Matar a Platón*¹ et le Prix National de la Critique en 2007 pour *Hilos*². En 2014, Chantal Maillard publie *India*³, ouvrage de plus de 800 pages, où elle recueille des textes écrits – quelques-uns inédits – durant une période de vingt-cinq ans, entre 1987 et 2012, ce qui permet de suivre l'évolution personnelle de l'écrivaine ainsi que son interrogation constante sur la culture indienne traditionnelle, tout en critiquant les modèles générés par la mondialisation (« globalizantes »), comme elle signale dans l'introduction et puis dans la quatrième de couverture. Ce livre réunit quatre types d'écriture qui, d'après l'auteure, sont de différentes manières de dialoguer et d'aborder la complexité du monde indien : le carnet de voyage, la poésie, l'essai et les articles (dont la grande majorité a été publiée dans la presse espagnole).

Dans ce vaste ouvrage, l'on retiendra quelques poèmes issus de différents recueils placés par l'auteure après les carnets de voyage, bien qu'ils soient antérieurs chronologiquement. Il s'agit des recueils : *El canto de Párvat* et *El río*, écrits entre 1987 et 1988, lors du premier séjour de Chantal Maillard en Inde. Afin d'éclairer le contenu de ces poèmes, il sera question de commenter et de contraster quelques extraits du carnet de voyage des années quatre-vingt-dix intitulé *Benarés (1998-1999)*⁴, lequel fait partie de *Diarios indios (1992-1999)*. À continuation, on s'intéressera à de brefs poèmes plus récents qui sont insérés dans *Benarés*⁵ (différent de celui des années quatre-vingt-dix, au même titre), l'un de cinq carnets de voyage réunis dans : *Adiós a la India*⁶ publié en 2005 dont l'analyse s'appuiera, également, sur les affirmations et les réflexions que l'on trouve dans certains passages des carnets et des essais.

I. LES ANCRAGES, CES IMAGES QUI FIXENT LE MOI

Les premiers recueils - souvent réécrits - sont considérés comme étant encore « conventionnels » par les critiques⁷, à différence de la « maturité » atteinte dans les essais et les carnets de voyage

¹ MAILLARD, Chantal, *Matar a Platón*, Tusquets editores, Nuevos textos sagrados, Barcelona, 2004, 89 p.

² MAILLARD, Chantal, *Hilos*, Tusquets editores, Nuevos textos sagrados, Barcelona, 2007, 194 p.

³ MAILLARD, Chantal, *India*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2014, 836 p.

⁴ *Benarés (1998-1999)*, à son tour, se divise en trois parties : *El viaje*, 48 ghats et *Diario de Benarés*, dans *India*, op. cit., p. 57-124. [À partir de maintenant, je n'indiquerai que le titre du carnet, recueil ou essai suivi du numéro de page des textes de Chantal Maillard, car sont tous issus de l'ouvrage *India*]

⁵ *Benarés* (cinquième partie d'*Adiós a la India*), p. 157-162.

⁶ Les titres des carnets retracent le parcours de ses voyages : *Bombay*, *Puna*, *Jaipur*, *Jaipur-Delhi-Varanasi*, *Benarés* et *Calcuta*.

⁷ « Dentro de los textos nacidos de la experiencia de la India, encontramos los siguientes títulos: *Poemas del té*, escritos en Benarés en su primer viaje (1987-1988) [...]; *La otra orilla*, publicado originalmente en 1990 y revisado (lo cual en el caso de Maillard quiere decir recortado en gran medida) para su inclusión en *Poemas a mi muerte*. Y *El río*, también incluido en *Poemas a mi muerte*. Todos estos textos han sido reeditados, con alguna información complementaria, en *India* (Maillard, 2014), donde pueden ser consultados fácilmente en la actualidad, si bien con variaciones en muchos casos respecto al texto original, ya que Maillard está

écrits à la même époque, les poèmes n'arrivent pas à fusionner le point de vue de la poésie et celui de la philosophie. Dans ces textes poétiques, de fait, Chantal Maillard se limite à entrelacer des motifs de la tradition hindoue à ses propres expériences amoureuses et à ses expériences comme observatrice étrangère. Toutefois, l'on commentera quelques textes poétiques appartenant aux tout premiers recueils des années 1987-1988, où apparaissent déjà quelques réflexions poétiques sous la forme d'images qui vont s'approfondir plus tard. D'ailleurs, le corpus se centrera sur les textes poétiques évoquant la ville de Bénarès, endroit où, peu à peu, se produira une vraie confrontation entre le moi maillardien et la culture indienne qui, lors de son deuxième retour à Bénarès en 1998-1999, amènera à « l'ouverture d'esprit »⁸.

Dans le recueil *El canto de Pārvatī*, on trouve déjà quelques images de l'espace indien qui deviendront des « ancrages » ou des images récurrentes sur lesquelles se focalise le moi, plus précisément, celles des buffles. Pour ce qui est du livre, *El canto de Pārvatī* se compose d'un seul poème divisé en six parties sans titres accompagné d'un texte en exergue⁹ où Chantal Maillard nous parle de la déesse hindoue Pārvatī, laquelle cherche désespérément l'union avec son époux Śiva et rêve de devenir le Gange, ce fleuve sacré s'écoulant de la longue chevelure du dieu dédié à la ville de Bénarès. De fait, le sujet poétique adoptera le masque de la déesse hindoue pour nous transmettre une histoire d'amour dont les images laissent entrevoir, en filigrane, sa perception de la réalité indienne. Dans la cinquième partie, par exemple, lorsque la déesse Pārvatī évoque la multiplicité de transformations qui lui font craindre la perte de control (« temo desbordarme ») face à la multiplicité de ses propres avatars, elle semble réagir non pas comme le ferait une déesse hindoue, mais plutôt comme une voyageuse occidentale confrontée et dépassée par l'altérité et l'extrême richesse de la réalité indienne :

V

La tarde tiembla como un niño enfermo.
Con vocación de pez me inclino sobre el río.

He sido tantas cosas.
Desde las altas cumbres bajé enloquecida
y recorrí los valles.
Fui la garza que **el búfalo** sostiene sobre el río,
la cobra que de noche se anilla en sus pezuñas,
la Enemiga que arrojan a las llamas
y el fuego de Holi y el polvo de colores
que ciega a los mortales.
He sido tantas cosas
que temo desbordarme en cada instante.

constantemente reescribiéndose a sí misma. En estos textos inspirados en las primeras vivencias de la India convive la temática amorosa con poemas que emplean motivos tomados de la tradición hindú o de sus vivencias personales. [...] Mientras que el planteamiento ensayístico está ya bastante cerca de lo que serán sus escritos de madurez [...], la práctica poética adolece de un cierto grado de convencionalidad. Esta tensión entre filosofía y poesía no se resuelve hasta que hace su aparición en el universo maillardiano el que será el vehículo expresivo de preferencia de su obra de madurez: el diario», AGUIRRE DE CÁRCER GIRÓN, Nuño, « Málaga-Benarés-Bélgica: las principales etapas de la obra de Chantal Maillard », *Tropelías*, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad de Zaragoza, n° 23, 2015, p. 187-188.

⁸ Selon Nuño Aguirre : « Benarés es más bien es un territorio poético, un lugar para la confrontación con el yo pero también para la apertura de la mente », AGUIRRE DE CÁRCER GIRÓN, Nuño, *La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard*, thèse soutenue à l'Universidad Autónoma de Madrid, 2012, p. 795.

⁹ « Según relata el *Mahābhārata* para vengar la afrenta que su padre Dakṣa le había infligido a su esposo Śiva, Sītā se incinera en el ardor de su propia concentración. Śiva entonces se sumerge en una profunda meditación y, en consecuencia, el universo se detiene. Durante eones el supremo permanece insensible a las tretas con las que los dioses tratan de sacarle de su estado, hasta que Sītā, reencarnada en Pārvatī, hija de Himalaya, termina por enamorarle de nuevo. En este poema, Pārvatī busca desesperadamente reencontrarse con su esposo. Sueña con convertirse en el Ganges para posarse en la cabeza del dios, de cuya cabellera fluye, dicen, este río sagrado [...] No obstante, destinados al desencuentro en el mundo de las apariencias, los esposos sólo lograron consumir la deseada unidad con la muerte de uno de ellos. », *El canto de Pārvatī* (1987-1988), p. 183.

La noche se acurruca en los rescoldos
como un perro cansado.
Soy un niño que tiembla de fiebre
en la orilla¹⁰.

Ainsi, parmi l'énumération des incarnations ou avatars de la déesse, l'on constate que le sujet poétique nomme des réalités très hétéroclites telles que les fêtes indiennes populaires comme la « Fête des couleurs » ou Holi¹¹ ; des êtres humains comme l'enfant fiévreux qui tremble au bord du Gange ; ou bien des animaux très significatifs comme le héron, le cobra ou le buffle. Cependant, cette profusion chaotique d'images qui, probablement, font partie du vécu ou des lectures de Chantal Maillard, sera progressivement maîtrisée dans les écrits poétiques ultérieurs. Comme on l'a dit, l'un des animaux les plus présents dans les poèmes (et dans les carnets aussi) sera le buffle dont nous commenterons, en sorte de fil conducteur, sa portée symbolique dans les trois parties de cette étude. Dans le troisième poème d'*El canto de Párvat*, par exemple, l'image du buffle apparaît comme une sorte d'ancrage pour le moi juste après une énumération chaotique de propositions conditionnelles caractérisées par leur négativité. Ces images d'ordre irrationnel seraient les obstacles qui empêcheraient la rencontre avec l'aimé : les diables frénétiques qu'elle héberge dans sa demeure, la peur, les blessures léchées par un chien, la fièvre nocturne qui s'accroît ou la chaleur étouffante qui finit par asphyxier l'oiseau dans son nid. Cependant, d'autres images comme les yeux du buffle ou les corps des morts incinérés près du fleuve, pourtant, sont des images apparemment non connotées négativement, comme si elles étaient évoquées de façon *neutre* :

III
Pregunté por ti al eremita
Sus pies eran raíces hundidas en la roca.

Me dijo:
Si a pesar de los diablos frenéticos
que albergas en tu casa
y el miedo que acaricias en tu pecho
Si la lengua de un perro te lame las heridas
Si a pesar de la fiebre que crece con la noche
y el calor que asfixia al pájaro en su nido
Si en los cuerpos que arden junto al agua
Si en los ojos de un búfalo¹²
[...]

Il est à noter que l'image du buffle paisible, voire *neutre*, devient une métaphore de Bénarès, voire de l'Inde, dans les carnets de voyage, où Chantal Maillard critique les changements qui se sont produits en Orient vers la fin des années quatre-vingt-dix. Ainsi, l'Inde au regard serein du buffle sur les bords du Gange serait troublée par les coutumes occidentales, toujours génératrices d'insatisfaction :

Desde la paz todos los deseos parecen creados. Creados por el aburrimiento, que es la forma más somnolienta de la insatisfacción. Occidente ha crecido sobre ella; su vehículo es la insatisfacción. Y pretende alquilar ahora ese vehículo a Oriente. India lo paga caro. Su mirada se enturbia. Su mirada de búfalo a la orilla del Ganges¹³.

¹⁰ *El canto de Párvat* (1987-1988), poème V, p. 189.

¹¹ Cette fête (évoquée au vers 9 : « y el fuego de Holi y el polvo de colores ») est célébrée pendant deux jours vers l'équinoxe de printemps. Le premier jour, il est allumé un feu pour rappeler la crémation de Holika, une démonsse brûlée par Vishnu, tandis que le deuxième, les gens, habillés en blanc, circulent avec des pigments de couleurs qu'ils se jettent l'un à l'autre.

¹² *El canto de Párvat* (1987-1988), poème III, *India, op. cit.*, p. 187.

¹³ *Diario de Benarés*, p. 90.

Cette métaphorisation de l'Inde revient plus tard dans le prologue aux carnets d'*Adiós a la India* (2005), où le comparant est un continent qui aurait un nombre infini d'yeux. Ce sont les yeux d'un peuple plein de vie dont les activités quotidiennes créent un *rythme* : celui des rames qui fendent l'eau, celui des pieds qui traînent des tongs, celui des enfants qui récitent les soutras dans les écoles de sanscrit et, notamment, celui des buffles qui s'acheminent lentement vers le fleuve. Dans cette énumération qui reste très incomplète (« todo esto y mucho más »), tant les buffles que le reste d'éléments provoqueraient une sensation de dilatation du temps chez l'observateur étranger :

Muchos de los que viajamos allí volvimos, de alguna manera, transformados, y no nos pasa inadvertida la transformación inversa que ha sufrido aquel continente desde entonces. No podemos evitar una mirada desencantada ante aquello que se perdió en el camino. Si me preguntan qué es ese algo, yo diría que son muchas cosas a la vez que, entre todas, forma un gran entramado. Si tuviese que darle un nombre diría que es un ritmo, el de un pueblo vivo que cuando nos mira desde sus infinitos ojos nos pone en jaque, nos traspasa - porque mirar, mirar al otro de verdad, sin que ese velo protector que acostumbramos a correr sobre nuestros ojos, es algo que también hemos perdido, por miedo, por respeto, o por conveniencia-. Por lo que a mí respecta, es el ritmo del remo hendiendo las aguas, el del arrastre de las chancas, el de los búfalos dirigiéndose al río, el de los *sūtra* recitados por los niños en las escuelas de sánscrito, todo esto y mucho más. Es un tiempo para la convivencia, un tiempo ensanchado que no marcan los relojes¹⁴.

Dans ses carnets de voyage écrits entre 1998 et 1999, finalement, Chantal Maillard reconnaît avoir intériorisé ce regard du buffle qui, peu à peu, est devenu un état intérieur, lors de son séjour vers la fin des années quatre-vingt à Bénarès. Le choix, parmi la multiplicité d'images et des gestes, s'explique parce que les bovidés semblent regarder depuis un *centre* qui se trouve en calme profond¹⁵, comme l'affirme l'auteure dans *Diario de Benarés* :

A finales de los ochenta, Benarés no era ni mucho menos el destino turístico que es ahora. Aún era un lugar donde uno podía poner en duda la vigencia de sus códigos y someter a prueba la conciencia de su identidad. Mi estancia en la sagrada ciudad de Siva se prolongó hasta bien entrada la estación seca. Tiempo suficiente como para que las brumas del amanecer se me calaran en los huesos y la mirada de los búfalos llegara a convertirse en un estado interior.¹⁶

Los búfalos miran desde su centro. La calma del núcleo se instala al tiempo que la neutralidad moral cuando miro el búfalo mirarme¹⁷.

II. L'EMPATHIE DU VOYAGEUR ENVERS L'AUTRE

Ces images du buffle, parfois, vont au-delà de la fonction d'ancrage du moi, car l'attitude méditative de celui-ci, facilite l'identification à l'Autre, à son objet d'observation. Dans d'autres textes tirés du journal intime, par exemple, la contemplation des buffles mais également des humains ainsi que d'autres animaux moins agréables à la vue, car estropiés (« lisiados ») et rongés par la maladie comporte une identification chez le moi maillardien. Dans ce cas-là, pour autant, il n'y a pas d'idéalisation, mais reproduction sans filtres de la réalité la plus brutale, voire de la totalité, dont font partie les êtres mutilés et malades :

¹⁴ Prologue à *Adiós a la India*, p. 135.

¹⁵ Cet état paisible ressemblerait au *śāntarasa*, celui que Chantal Maillard reconnaît dans les yeux des vaches de Jaisalmer (ville fortifiée près de la frontière du Pakistan) en 1992. Le *śāntarasa* est un lac profond d'où émanent et retournent les sentiments en harmonie, selon les théoriciens hindous : « Aquí [Jaisalmer] todo está lleno de ser, todo bulle, pero en la mirada de las vacas el mundo parece detenerse, sus ojos son como el lago profundo que los teóricos indios llamaron *śāntarasa*, el estado de paz del que todos los sentimientos emergen y en el que luego vuelven a sumergirse. », *Diarios indios*, p. 36. Dans la partie des essais du même livre, Chantal Maillard consacre quelques pages à la question du *śāntarasa*, « La saliva », p. 562-568.

¹⁶ Prologue à *Diarios indios (1992-1999)*, p. 22.

¹⁷ *Diario de Benarés*, p. 113.

Vine aquí con mi hueco. Vine montada en mi ausencia. De repente, el vehículo desapareció. Me encuentro andando con las patas de los búfalos, con la única pierna del tullido, con las tres patas del perro y con su sarna y algo realiza por mí las funciones del cuerpo, sin mí¹⁸.

Quelques textes évoquent des images d'un réalisme encore plus cru, telles que la scène quotidienne de la chienne teigneuse au poil noire qui dévore des fœtus jetés au Gange. La figure de la Japonaise qui prépare sa caméra mais, finalement, n'ose pas photographier ce spectacle macabre ne fait qu'incarner la réaction de n'importe quel témoin moyennement sensible. Cette réaction contraste avec la surprenante naturalité des enfants autochtones jouant avec les guirlandes colorées, près de la chienne prédatrice. Or, Chantal Maillard semble accepter aussi cette réalité effroyable lorsqu'elle affirme que la chienne qui dévore la chair impure, de fait, retourne à la totalité la part qui lui correspond. L'auteure du journal intime propose alors une vision au-delà de la dualité, sans distinguer ce qui est pur de ce qui est impur¹⁹:

La perra negra es especialista en fetos. Tiene tiña como casi todos los perros de Benarés, pero sabe como ninguno rastrear los fetos hinchados que las aguas devuelven a la orilla. Aquí esta. Empieza por el cerebro. Una joven japonesa se aproxima, se acerca la cámara al rostro. Duda. No se atreve a disparar. Los intestinos ya se escapan por el cuello derramándose entre las guiraldas amarillas y las bolsas de plástico estancadas, y un olor nauseabundo roza como una brisa el papel en el que escribo. La piedra del suelo está cobrando el tono rosa de la sangre aguada. La perra da unos pasos pro la orilla y vuelve al festín que ya es un tronco abierto por la espalda. A su lado tres niños juegan a sumergir guiraldas. La perra cumple con el Cielo, restituye la carne a otra carne, lo impuro a lo puro, devuelve a la totalidad la parte que le corresponde. Ya no puede reconocerse a qué ha pertenecido el trozo de carne que bambolea entre la pata derecha del animal y su hocico. El sol se está poniendo despacio. Los niños juegan²⁰.

Cependant, pour mieux comprendre cette attitude surprenante d'empathie vers l'Autre, même quand l'Autre est un animal impur qui se nourrit des fœtus humains morts, il est intéressant de connaître la conception de « l'expérience mystique » de Chantal Maillard. Ainsi, dans ses essais de 1998, elle définit l'expérience mystique comme quelque chose de commun qui se produit sous nos yeux dans notre vie quotidienne, loin des cellules isolées de l'ermite, apanage des époques ténébreuses. On notera ici que parmi la pléthore d'images contemplées qui pourraient provoquer l'expérience d'unité avec l'Autre, l'exemple choisi est encore celui des buffles qui plongent dans le Gange²¹ :

La experiencia mística no es algo extraño, lejano, reducido a las celdas de clausura de unas épocas tenebrosas o a lugares remotos y apartados del mundo. La experiencia mística es, por ejemplo, ver zambullirse los búfalos en las aguas del río y emerger sus grandes cuerpos y ver pasar, luego, el cuero reluciente sembrado de escasos largos pelos de tonalidad parda, el cuello estirado y los párpados semicerrados sobre sus ojos serenos. La experiencia mística es algo tan común como esa falta de distancia entre quien contempla y lo que contempla. La unidad contemplativa es pérdida de uno y ganancia de todos para nadie, porque nadie queda, en la pérdida, que pueda tener conciencia de haber ganado algo. Tampoco se trata de unificarse con un concepto — y el "Uno" es un concepto —. No se empatiza con un concepto, se empatiza con un ser, con un gesto, con algo, se empatiza con otro. Se trata de deslizarse en otro, de sumergirse, como el búfalo en el río. Sumergirse en el río y ser río, ser búfalo, serlo todo porque está en el búfalo y el búfalo es río y lo es todo. Se trata de perder las fronteras²².

¹⁸ *Ibid.*, p. 92-93.

¹⁹ Dans le ghât 19 de son journal intime, Chantal Maillard évoque la possibilité d'effacer la distinction entre « pur » et « impur » que font les hindous à travers la revendication du chien, l'être le plus impur : « Śiva montado sobre un perro. ¿Sobre un perro? El toro Nandi tiene apariencia de perro. ¿Qué pasaría si el más impuro de los seres fuese el vehículo del dios? ¿A dónde le conduciría? ¿Más allá de la dualidad de lo puro y lo impuro se reintegraría a su origen el universo? », *48 ghats*, p. 74.

²⁰ *Ibid.*, p. 82.

²¹ Pour Chantal Maillard, la contemplation des buffles s'acheminant et plongeant dans le Gange était une expérience quotidienne : « Próximo a la casa donde vivo hay un lugar en el que descansan los búfalos. Cada mañana los veo pasar, en largas filas, por el camino de tierra que lleva a la orilla. », « Carta de Benarés », p. 181.

²² « Salvar las fronteras » (essai), p. 375-376.

De même, lorsque Chantal Maillard parle de perte de soi-même dans la contemplation, il ne faut pas oublier la prise de conscience de l'existence d'un vide intérieur (« hueco ») dont le moi maillardien fait le sujet central de son écriture. Dans *Diario de Benarés*, par exemple, l'auteure compare ce creux intérieur à de l'eau noire, laquelle ne refléterait que l'absence ou le vide de son propre moi :

Ningún sentimiento perdura en mí. Tan sólo la sensación de un hueco. Una ausencia como agua negra a la que me asomo y en la que veo reflejado lo que soy: mi propia ausencia, mi vacío²³.

Ce regard méditatif imprègne, de plus en plus, son écriture, notamment, à partir de 1999 : « Aquel invierno de 1999 adelgazó. La mente se me adelgazó. Fui capaz entonces de ser aquello que percibía. »²⁴. Dans les carnets, on retrouve de multiples exemples que l'on pourrait citer sans y apporter que des variations sur cette expérience du vide, exprimée en prose parfois poétique. Cependant, il serait plus intéressant de revenir aux recueils afin de vérifier cette dissolution progressive du moi que Chantal Maillard évoque de façon moins conceptuelle et plus créatrice, dans les poèmes.

Comme l'avoue l'auteure dans la missive « Carta de Benarés » (1995) mise en exergue à la partie du livre *India* consacrée aux poèmes, à différence d'autres types d'écriture comme l'essai, la poésie se présente, sans aucun déguisement, comme créatrice d'univers fictifs où peut se reproduire et se déployer l'être. Or, l'écrivaine considère l'essai comme une forme d'art qui crée des fictions aussi, bien qu'il se présente comme genre qui parle de la réalité, très objectivement :

Si escribo ensayos es para crear ficciones, como pura redundancia del acto de ser - que no otra cosa es el arte: hacer es ser de múltiples maneras -. La poesía es otra cosa; o tal vez la misma, sólo que en ella la conciencia de la ficción se convierte en intención y ésta en dedicación. Por lo que el ensayo engaña, en definitiva, más que la poesía, que se presenta sin disfraz como creadora de universos²⁵.

Prenons « El leproso » comme exemple de création d'univers, selon les termes employés par Chantal Maillard. Dans ce poème où prédominent les vers *alexandrinos* combinés avec des vers hendécasyllabes et heptasyllabes, l'on a été estimé comme réussite stylistique le parfait détachement du sujet poétique de sa souffrance extrême²⁶ ; c'est une technique que l'écrivaine affinera, plus tard, dans toute sorte d'écrits. Selon le même critique, ici l'auteure met en scène de façon poétique l'attitude orientale face à la mort ; ce qui confirme l'intégration dans le processus d'assimilation de la culture et les croyances de l'autre d'une manière non mécanique mais tout à fait libre et artistique. Quand bien même l'instance énonciative parle en première personne de l'attitude sereine et contemplative d'un lépreux dans la phase terminale de son martyre, le lecteur a l'impression que ces images subissent une transformation qui n'appartient qu'à la subjectivité et aux expériences personnelles du moi maillardien :

EL LEPROSO

El templo está vacío.
Cuando mengüen las sombras y liberen
la noche llegarán, perfumados de aceites
y de sol, los que duermen en las casas de piedra.

²³ *Diario de Benarés*, p. 89.

²⁴ Prologue a *Diarios indios (1992-1999)*, p. 24.

²⁵ « Carta de Benarés », p. 180.

²⁶ « En el caso del poema titulado “El leproso”, la ubicación física es frente al templo de Sankat Mochan, dedicado a Hanuman, el dios mono de la tradición hindú. El texto profundiza en la misma estrategia de descripciones neutras en primera persona, pero ahora para abordar el tema de la degeneración física. Esta contradicción entre un yo que narra un sufrimiento enorme y el tono absolutamente desapegado con el que lo hace es sin duda el logro estilístico más importante de esta sección. Con él Maillard escenifica poemáticamente la actitud oriental frente a la muerte y consigue atraer la atención del lector sobre el poema », AGUIRRE CÁRCER DE GIRÓN, Nuño, *La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard*, op. cit., p.167-168.

Me vendarán de nuevo
- la estera donde arrastro el cuerpo que me queda
se mojó con la lluvia -

Tal vez me dejen como ayer dos naranjas.
Ya pronto no podré llevarlas a mi boca:
desaparecen mis manos tan rápido
como una nube en los ojos de un búfalo.

(Una niña hace tiempo me dijo
que al contemplarse en mis ojos sabía
el nombre que los dioses ponen a las flores
y a los cuerpos hermosos.²⁷)

Ici, la représentation des personnes qui ont le privilège de dormir dans les maisons en pierre et qui aideront à changer les bandages au mendiant lépreux, par exemple, a été visiblement poétisée par des procédés stylistiques comme le zeugma, qui omet la répétition du verbe, suivi de la synesthésie, qui mélange le sens de l'odeur et celui de la vue ou bien celui du toucher, car leurs peaux ne sont pas uniquement parfumées d'huiles mais du soleil aussi :

El templo está vacío.
Cuando mengüen las sombras y liberen
la noche llegarán, **perfumados de aceites
y de sol, los que duermen en las casas de piedra.**

De plus, la métaphore des nuages dans les yeux d'un buffle, employée pour suggérer la rapidité épouvantable avec laquelle disparaissent les mains du mendiant mourant, semble plutôt issue des contemplations du moi maillardien et, plus précisément, de son attachement à cet animal ; s'éloignant ainsi de la fidèle reproduction des réflexions du lépreux. Dans ce cas-là, au lieu de détachement, il vaudrait mieux parler de distanciation, voire de *pansement* poétique :

Tal vez me dejen como ayer dos naranjas.
Ya pronto no podré llevarlas a mi boca:
**desaparecen mis manos tan rápido
como una nube en los ojos de un búfalo.**

Sans compter la dernière strophe, peut-être trop idéaliste, voire naïve, dans son exaltation hyperbolique de la beauté, qui marque une rupture temporelle par rapport au présent, comme l'indiquent les parenthèses et les formes verbales au passé. Cette image finale dont l'effet est celui de faire oublier les corps rongés des lépreux par les beaux corps ne pourrait être perçue autrement que comme transformation poétique de ce qu'il y a de plus laid :

(Una niña hace tiempo me dijo
que al contemplarse en mis ojos sabía
el nombre que los dioses ponen a las flores
y a los cuerpos hermosos.)

Dans ce poème, le moi maillardien tient à parler, à la fois, de son propre corps et de son être ainsi que de leur rapport à la mort, mais il le fait d'une façon oblique et détournée derrière le masque du lépreux, sans pour cela oublier la compassion éprouvée pour le mutilé.

²⁷ *El río*, p. 240.

Dans « La muerta », en revanche, l'instance énonciative à la première personne du singulier ne fait pas référence à l'Autre lorsqu'elle décrit les rituels hindous qui préparent la crémation de son propre corps (« He muerto hace diez horas »), sans nous épargner les détails les plus macabres tels que la dévoration des restes du cadavre par les charognards, suggérée ici par l'image des corbeaux qui « lèchent » les orbites vides de ses yeux. Toutefois, le vécu du moi maillardien aux bords du Gange se retrouve, en partie, transformé poétiquement, car il se trouve que le cadavre possède une conscience et une sensibilité à même d'apprécier les couleurs voyantes comme le rouge et le safran des vêtements mortuaires qui l'enveloppent, ou les odeurs pénétrantes de l'encens ou des huiles et des fleurs, ou bien les sensations tactiles des pieds en contact avec l'eau, entre autres sensations :

LA MUERTA

Manikarnika, *ghat* de cremación

He muerto hace diez horas.
Han vestido mi cuerpo de rojo y azafrán.
A hombros me han llevado por las calles oscuras.
Mi carne huele a incienso, a aceites perfumados,
a guirnaldas
Me han bañado los pies en las aguas del Ganges mientras
las llamas terminaban de arder en otros cuerpos.
Retiran las cenizas y traen leña nueva.

Han debido dejarme sobre los últimos peldaños del *ghat*
pues siento que me atraen
las aguas con sus dedos.

El río
cielo abajo
arrastra las ofrendas
el olvido
y esta larga noche
que clava sus estrellas en mi vientre:

los mil ojos de Śiva sajándome la piel.

Muy lejos han quedado la ciudad y los templos.
Espero el alba.
La voz del río se hará leve,
la luz caerá sobre mí como un dardo.
Estaré desnuda.
Sobre mis dientes, erguidos, vendrán
los cuervos a lamerme
la cuenca de los ojos²⁸.

Comme on l'a dit auparavant, la plupart de ces images évoquant les expériences du voyageur poétique à Bénarès sont récurrentes dans les autres types d'écriture, telles que l'essai et les carnets de voyage, voire la missive, néanmoins, l'on constate la présence d'autres images qui ne sont possibles que dans les vers des poèmes. Dans « La muerta », plus précisément, ce sont celles qui se démarquent de l'ensemble par une disposition typographique avant-gardiste qui, outre le mouvement des offrandes emportées par le courant du fleuve, tient à suggérer la communication entre le haut et le bas durant la nuit tandis que le reflet du millier d'étoiles s'enfonce dans le

²⁸ *El río*, p. 238-239.

ventre exposé du cadavre. D'ailleurs, l'espace en blanc typographique qui isole le vers « los mil ojos de Śiva sajándome la piel » ne fait que souligner la métaphorisation des astres devenus les yeux du dieu dédié à Bénarès :

El río
 cielo abajo
 arrastra las ofrendas
 el olvido
y esta larga noche
 que clava sus estrellas en mi vientre:

los mil ojos de Śiva sajándome la piel.

Par ailleurs, la distance qui sépare l'instance énonciative des émotions face à la mort est compromise, encore une fois, par un indéniable lyrisme qui côtoie la mort et la putréfaction. L'image métaphorique des yeux innombrables de Śiva (le comparant des étoiles) qui incisent la peau du cadavre, par exemple, ne semble pas procéder des rituels funéraires hindous, mais bien plutôt de la subjectivité, voire des images irrationnelles du moi maillardien exposé à la multiplicité de regards qui conforment l'Autre.

III. LE REGARD DE L'AUTRE

Les poèmes que l'on vient d'analyser ne font que confirmer l'ouverture d'esprit d'un moi maillardien qui emprunte et adapte les croyances religieuses hindoues, sans les réduire à simple élément intertextuel exotique. Au bout du compte, ces images recueillies durant divers séjours en différentes villes de l'Inde ont, sûrement, heurté le moi de Chantal Maillard. Or, dans l'un de ses essais de 2009, la philosophe avoue être avant tout occidentale, c'est-à-dire, qu'elle adhère à la conscience postmoderne où il n'est pas question de volonté divine ni de vie après la mort. Cela n'empêche pas la défense pragmatique des rituels funéraires, sachant qu'ils sont obsolètes après la disparition des dieux, car ces rites funéraires permettraient à la société de faire le deuil et seraient nécessaires pour sa santé mentale :

Para la conciencia posmoderna (y con ello me refiero a una conciencia filosófica posreligiosa), sin duda, no ha lugar ni el fácil recurso a la voluntad divina ni el reencuentro ultraterreno. Cuando se han erradicado los dioses, los ritos de duelo asociados con ellos quedan obsoletos. Sin embargo, éstos no eran un invento baldío. En ellos ha descansado la salud mental de las sociedades que nos han precedido. Cuando los rituales se olvidan o se consideran absurdos, se le priva a la persona en duelo de una parte muy importante de los gestos necesarios para su salud [...] Yo, por mi parte, me confieso occidental y asumo mis contradicciones: aspiro a la simplicidad del haiku, pero abogo por la lucidez hiriente de la conciencia posmoderna²⁹.

Dans ce discours, on notera cet éclectisme maillardien qui assume pleinement ses contradictions en se réclamant de la conscience philosophique postmoderne occidentale et de l'aspiration à la simplicité orientale, ici représentée par le haïku japonais. Faudrait-il chercher les empreintes de cette attitude éclectique, dans les poèmes ? Emprunterait-elle l'instance énonciative maillardienne cette simplicité et cette profondeur orientale pour la mélanger à la « lucidité blessante de la conscience postmoderne » dans sa poésie ?

Afin de vérifier cette hypothèse, nous avons retenu trois brefs poèmes intégrés dans le carnet de voyage *Adiós a la India*, publié en 2005. Ces poèmes qui, en dépit, de leur unité tonale et thématique sont séparés par un ensemble de trois astérisques, se trouvent dans la cinquième section d'*Adiós a la India*, intitulée « Benarés ». Du point de vue métrique, sans adopter vraiment la disposition du haïku (5-7-5), ces compositions font preuve de concision en employant de vers très brefs parmi lesquels prédominent les tétrasyllabes, les pentasyllabes et les heptasyllabes.

²⁹ « Desaparecer. Estrategias de Oriente y Occidente », publié en 2009 et puis en 2014 dans *India*, p. 616-617.

Concernant l'aspect thématique, les trois poèmes évoquent différentes sortes d'agressions subies par le moi maillardien qui se contemple soi-même avec lucidité et sans ménagement. Or, ces attaques peuvent être d'ordre sensoriel, c'est-à-dire, provoquées par les bruits, les odeurs ou les insectes de la ville de Bénarès qui, malgré tout, s'infiltrèrent par la fenêtre calfeutrée de sa chambre :

Detrás de una ventana
con rejas
contra los monos
con mosquitera
contra los insectos
con cristales
contra el frío
y no obstante asaltada
por el humo
el sonido
los seres diminutos
la memoria.

La bolsa de huesos tintinea.
Ningún *buddha* en esta carne
ahora tan inútil³⁰.

Ou bien elles peuvent être d'ordre psychologique, comme suggèrent les images métaphoriques de la femme-scaphandre attaquée par l'acide des regards et lacérée par les voix, dans le troisième poème. Ici, la fenêtre du premier poème qui protégeait de l'extérieur (« con rejas », « con mosquitera », « con cristales ») des éléments perniciox les plus évidents (« contra los monos », « contra los insectos », « contra el frío ») mais qui laissait pénétrer les agresseurs les plus subtils (« el humo », « el sonido », « los seres diminutos », « la memoria ») a été remplacée par le scaphandre protecteur porté par la voyageuse ou simple touriste occidentale au regard de l'Autre, incarné par la population autochtone indienne. S'agirait-il d'une métaphore hyperbolique qui fait allusion aux attaques épouvantables à l'acide dont sont victimes les femmes Indiennes, ce qui nous donnerait des pistes sur la profondeur de la souffrance du moi maillardien qui se trouve exposé à cette négativité terrifiante du regard critique de l'Autre³¹ ?

Defenderse.
Cerrarse. Todo agrade.
Albergarse
no. Tan sólo cerrarse.
Volutas infinitas
hacia dentro. Las uñas
clavadas en la palma
de la mano. Los dientes
apretados y tenso
el oído.

Deambular.

³⁰ Benarés, p. 160.

³¹ Dans cette même partie consacrée à Bénarès du carnet *Adiós a la India*, Chantal Maillard décrit la transformation des rituels en attraction touristique qui attire tant les touristes que les natifs. Ici, le regard critique est réciproque : d'une part, l'observatrice extérieure dénonce la dégradation des rituels au niveau du kitsch et, d'autre part, quelques natifs qui ont assisté à la falsification du rituel se moquent de la touriste intruse : « Nunca ha sido éste [ghât d'Assi] un lugar de rituales. Convertido en espectáculo, el ritual será una más entre el sinfín de cosas que se convierten en atracción turística. Sin embargo, no tardo en comprobar que muchas de las silenciosas siluetas reunidas en torno a la plataforma no son precisamente turistas, sino gente del lugar que, enfundados en sus chales, esperan que empiece la representación [...] Ni ritual, ni representación. Tan sólo kitsch. Devaluación y descontextualización. Pérdida. Bajo unos ojos oscuros, furtivos, dos sonrisas burlonas, apenas disimuladas entre los pliegues de los chales, me rozan y me avergüenzan », *ibid.*, p. 157-158.

Mujer-escafandra
expuesta al ácido
de las miradas
y a voces
que laceran.

Huir. Ocultarse.
Ahora desnuda
(disuelta, la escafandra).
Y comprender entonces
que las células
aprendieron el gesto:
Cerrarse. Todo agrade.
Alimentarse no.
Tan sólo
cerrarse.³²

D'ailleurs, l'agression ne provient pas seulement de l'extérieur, comme le suggère le sujet poétique en incluant « la memoria³³ » parmi les attaquants énumérés dans le premier poème. Quelque chose d'intime et faisant partie du moi comme la mémoire est alors devenue quelque chose de négatif et d'aussi envahissant que les mauvaises odeurs, les bruits ou les petits insectes qui empêchent l'état de sérénité intérieure du moi, jusqu'au point de faire « tinter » ses os sous l'enveloppe corporelle (« la bolsa »), comme le ferait une coupe de cristal sous un léger choc : « La bolsa de huesos tintinea. / Ningún *buddha* en esta carne / ahora tan inútil. » Or, dans aucun de ces trois poèmes, l'état de détresse n'est jamais neutralisé, comme on l'a vu dans d'autres écrits. D'ailleurs, dans le deuxième poème composé de six vers, la très récurrente image du buffle à l'effet apaisant est, contrairement, connotée de façon négative. À ce moment-là, le sujet poétique avoue de façon impersonnelle et lapidaire (en juxtaposant des formes verbales à l'infinitif) vouloir détruire et effacer cette image du bovidé symbolique et réel de Bénarès que l'envahit comme un cauchemar :

Apresar la imagen de un búfalo.
La imagen, no el búfalo.
Destruirla.
Borrarla.
(Dentro y fuera del mí
todo es búfalo.³⁴)

Par ce recours à la brièveté, Chantal Maillard ne cherche qu'à éviter l'étouffant verbiage occidental³⁵, en éliminant les « mots-bruit » (palabras-ruido) pour dire uniquement ce qui est nécessaire, notamment, lorsqu'il s'agit d'un poème. Curieusement, dans ces poèmes à la même thématique, la présence de l'instance énonciative tient à s'effacer par l'emploi réitératif de formes verbales inaptées à exprimer les personnes en rendant impersonnelle ou générique l'action, comme l'infinitif ou par l'emploi d'autres formes verbales comme les adjectifs verbaux (« asaltada por el humo, / el sonido [...] », « Las uñas / clavadas », « Los dientes / apretados y tenso / el oído ») qui suggèrent la passivité et le mouvement de rétraction du moi maillardien pour qui tout est

³² *Ibid.*, p. 161-162.

³³ « Y, sin embargo, sin embargo... El miedo al autoengaño surge en mí de repente como aquellos antiguos diablos que saltaban de su caja sobre un resorte en espiral. ¿Cuánto habrá de durar la paz? ¿El tiempo que deje de oírse la polilla royendo la madera de mi mesilla de noche? Basta con que una imagen recuerdo se abra paso en la mente y le demos asilo para que la serenidad, nunca conquistada, se desvanezca como un sueño. », *Diario de Benarés (1998-1999)*, p. 94.

³⁴ *Benarés*, p. 160-161.

³⁵ « Hablar para decir lo necesario. Porque es necesario. Hablar lo justo. La verborrea forma parte del superávit occidental: vitaminas, vestimenta, objetos, palabras, todo en demasía. Energía inútilmente gastada, palabra inútil que aspira el aire y lo devuelve a sacudidas, fragmentado. Asfixia del verbo insignificante, palabra-ruido que va rodando, rodando. », *Jaipur-Delhi-Varanasi*, p. 153.

devenu l'image du buffle (« Dentro y fuera del mí / todo es búfalo », deuxième poème) et qui se sent agressée par tout (« Todo agrade », troisième poème).

L'on aura remarqué la nouvelle attitude du moi qui évoque dans son écriture la négativité dans son rapport à l'Autre. Même les images-ancrage qui apportaient la paix intérieure sont devenues hostiles ; même les autochtones qui étaient contemplés et respectés dans leur singularité par la voyageuse laissent entrevoir leur profond mépris envers l'étrangère qui les observe. L'observatrice qui s'est montrée critique, compatissante, contemplative et emphatique, à la fois, devient, à son tour, observée et vulnérable à l'égard de l'Autre et de soi-même, puisque en se dédoublant elle se transforme en objet de sa propre observation³⁶.

CONCLUSION

Après avoir analysé ces poèmes de Chantal Maillard inclus dans *India* en les contrastant avec quelques passages tirés des carnets de voyage et de ses essais, on conclura qu'il était bien difficile d'être exhaustif, eu égard et à la très grande complexité de la culture indienne pour le profane et à l'abondance non pas négligeable d'écrits réunis dans l'ouvrage, parfois contradictoires. Encore que ces contradictions soient indice de la profondeur et de la complexité du regard du sujet poétique maillardien sur l'Autre. Or, ce regard méditatif du sujet poétique maillardien n'épargne toujours pas les aspects négatifs de l'Inde, quoiqu'il soit même à ressentir de l'empathie envers l'Autre, jusqu'au point de s'y identifier et d'éprouver la paix intérieure. Or, Chantal Maillard s'est proposé de ne pas agir comme le touriste typique aux verres déformants qui lui séparent du réel et ne font que renforcer son propre moi. Contrairement, elle a fait le choix de *rôder* autour de l'altérité et ce, au risque de s'y égarer³⁷, comme on l'a vu, notamment, dans ses poèmes.

Parmi les différents genres, dont le journal intime, l'essai et, parfois, la missive, c'est la poésie où le moi réussit le mieux à suggérer cet égarement dans l'altérité. Toutefois, on ne saurait ignorer l'importance et l'interrelation entre les divers types d'écriture, notamment, celle des carnets de voyage où se trouvent déjà la plupart d'images et de méditations qui seront reprises et amplement développées dans les poèmes. L'espace poétique permet d'« arrêter » le temps et l'action³⁸ à la conscience maillardienne afin d'examiner de plus près ses propres replis internes. De même, sa subjectivité peut également se mélanger ou fusionner plus aisément avec l'Autre, sa culture et sa religion dans les vers, et ce, en imitant ses incarnations divines hindoues ou en s'identifiant aux formes et images autochtones. Ou bien, lorsqu'il n'y a pas de fusion mais, au contraire, il se produit la séparation et le rejet de la part d'Autrui, le moi a la possibilité de presque s'effacer en minimisant les marques de l'instance énonciative et octroyer ainsi tout le pouvoir à l'agresseur. De plus, comme on l'a vu, la liberté typographique apanage du poème ne fait que multiplier l'interaction entre les mots, les idées, les images en imitant ainsi les interactions très complexes entre subjectivités et cultures différentes.

Toutefois, faudrait-il se demander *qui* est l'observateur ? L'auteure, de fait, conçoit le moi comme un instrument d'observation métaphorique non fiable et fictif, car il ne serait, après tout, qu'une

³⁶ Les commentaires de Chantal Maillard sur ses cahiers de voyage seraient valables aussi pour les poèmes : « Son los diarios de una conciencia observadora que acaba siendo objeto de su propia observación, la historia de una mirada que progresivamente se invierte para dar cuenta de sí misma », Introduction, p. 23.

³⁷ « Lo real, en efecto, es siempre otro y más que lo referido. Todo decir miente. Hablamos de lo que ya sabemos a partir de lo que ya sabemos, inevitablemente. Vemos con las lentes que hemos heredado o que hemos adquirido. Lentes lingüísticas que disponen el marco para que podamos reconocer en él las totalidades que ya damos por supuestas. Somos nuestra historia; vemos y percibimos de acuerdo con ella. Por eso es importante el rodeo y, más aún, el merodeo por lo ajeno. “Conocer” es el resultado de ese extravío, el alejamiento que permite la re-flexión sobre lo propio. Sea cual la excusa que nos lleva a emprender el viaje, lo importante es que acabe en esa re-flexión sobre lo propio. De no ser así, habremos hecho lo que cualquier turista: ir de lo mismo a lo mismo, salir de lo propio no tanto para desestabilizarlo como para reforzarlo por medio de lo otro. », Introduction à l'ouvrage *India*, p. 13.

³⁸ « El verso, cuando es auténtico, simplemente lo detiene [el tiempo], detiene la acción para crear el instante: tiempo detenido para la conciencia. », « Carta de Benarés », p. 181.

construction linguistique : « ¿Es el « sí mismo » una metáfora y su descubrimiento un simple juego lingüístico ? »³⁹. Qui serait-il donc atteint par les regards des natifs et qui émettrait des jugements envers eux, si l'on admettait que le moi n'est qu'un jeu linguistique ? Ce sont, précisément, les questions que Chantal Maillard se pose dans l'ouvrage *Inde*⁴⁰, où se mélangent les points de vue et les méditations issues et de la conscience postmoderne et des philosophies orientales, et qui lui font conclure que la seule matière d'échange possible entre le moi et l'Autre ce sont les couches ou les strates les plus superficielles du moi qui entourent le « noyau » ou le centre du moi et de l'Autre, toujours resté intact.

³⁹ Introduction, p. 12.

⁴⁰ « ¿Qué es lo que en mí puede ser herido por las miradas? Aquello vulnerable que no pertenece al núcleo, aquello que pertenece al mí. El mí es lo inestable que recubre el núcleo. Materia de intercambio. De fusión a veces (en el amor). El núcleo está a salvo. Las heridas son agujeros en las capas intermedias, desgarros en la superficie, mordeduras, absorción. Intercambios, al fin y al cabo », *Diario de Benarés*, p 113.