

Hsiung Ping-Ming

## Sur un poème de Lin Hengtai

traduit par Chantal Chen-Andro

Hsiung Ping-Ming est né à Nankin en 1922 ; diplômé de la section de philosophie de l'université de Pékin il se rend en France en 1947. Il y vit depuis cette date. Il a enseigné le chinois à l'Institut national des langues orientales (INALCO), consacrant le reste de son temps à la peinture, la calligraphie et la sculpture.

*Fangfenglin de  
waibian hai you  
fangfenglin de  
waibian hai you  
fangfenglin de  
waibian hai you  
ran'er hai yiji bo de luolie  
ran'er hai yiji bo de luolie*

Forêt brise-vent  
au-dehors encore avoir  
forêt brise-vent  
au-dehors encore avoir  
forêt brise-vent  
au-dehors encore avoir  
pourtant mer ainsi que ordonnance  
[de l'onde  
pourtant mer ainsi que ordonnance  
[de l'onde<sup>1</sup>

Ce poème de Lin Hengtai a été souvent cité par les critiques littéraires chinois comme l'exemple de ce qu'a produit de plus insipide la poésie moderne. Ils ont souligné le caractère incorrect des structures grammaticales, le côté incompréhensible du contenu d'une telle poésie. Ils y ont vu de l'« anti-poésie ».

Ce poème, il est vrai, est étrange. Court, simple, il utilise des mots élémentaires, mais il les articule de façon si inhabituelle que leur sens devient insaisissable. Peut-être n'a-t-il tout simplement aucun sens ?

Pourtant, quand je l'ai lu pour la première fois, j'ai été saisi et touché. Son étrangeté était pour moi comme un « frisson nouveau », et la fascination que j'ai ressentie a piqué au vif ma curiosité. Malgré les incorrections grammaticales et les vices lexicaux je devinais une logique à l'œuvre. Il me fallait l'analyser, en démonter le mécanisme. J'étais poussé irrésistiblement vers un travail de déchiffrage du texte.

### 1

Ce poème est sans ponctuation. Pour mener à bien l'analyse grammaticale il nous faut d'abord le ponctuer, les points et les virgules nous aideront à isoler les phrases qui le composent. Or nous nous apercevons immédiatement qu'il ne s'agit

---

1. Il s'agit d'une traduction suivant le mot à mot. Pour la version plus élaborée voir le texte à la fin de l'article.

pas d'un poème pour lequel l'auteur aurait fait l'économie de la ponctuation mais que c'est le texte lui-même qui refuse toute ponctuation. A la première lecture nous avons l'impression qu'une virgule pourrait être ajoutée après le deuxième *fangfenglin* (forêt brise-vent) et nous sommes surpris de voir, accolé à ce syntagme nominal, la marque du déterminant du nom (*de* en chinois). Ainsi la phrase continue, ou plutôt elle recommence pour la troisième fois. Les points de suspension qui peuvent être ajoutés à la fin de cette strophe ne constituent pas non plus une ponctuation, c'est-à-dire un arrêt ou une pause, bien au contraire, ils repoussent cette pause à l'infini.

La seconde phrase commence avec un « pourtant ». Cette conjonction devrait normalement relier deux phrases, mais la seconde phrase est incomplète, sans verbe. A une telle phrase amputée il est difficile d'ajouter un point final.

Au cours de notre tentative d'analyse grammaticale nous avons relevé deux points de rupture entre la syntaxe des vers et la grammaire : l'emploi de *de*, marque du déterminant du nom en chinois, et de *ran'er* (pourtant). L'emploi de la marque *de* nous empêche d'insérer une virgule dans la première strophe. Quant au blanc de la deuxième strophe, il ne correspond pas à l'usage courant de la virgule. Pour des raisons de commodité nous allons bousculer momentanément la disposition originelle du poème en la rendant conforme à une pratique plus courante de la langue.

*Fangfenglin de waibian*  
*hai you fangfenglin,*  
*fangfenglin de waibian*  
*hai you fangfenglin,*  
*fangfenglin de waibian*  
*hai you...*

*ran'er, hai yiji bo de luolie,*  
*ran'er, hai yiji bo de luolie.*

*Ran'er* est une conjonction qui, normalement, relie deux phrases, or, ici, la deuxième phrase, *hai yiji bo de luolie* (la mer ainsi que l'ordonnance de l'onde), n'est pas une phrase entière. L'emploi de la conjonction ne relève pas ici de l'usage courant. (Nous aurons l'occasion de revenir plus tard sur ce point en particulier.) La ponctuation que nous proposons n'est qu'une possibilité parmi d'autres, elle n'est pas forcément la meilleure, mais cela ne porte pas atteinte à notre analyse dans la mesure où notre tentative nous permet d'affirmer que tout autre mode de ponctuation aboutirait aussi à cette constatation : le poème entier est constitué par une seule et même phrase, phrase complexe, composée de deux phrases réitérées. Voyons à présent comment sont constituées ces deux phrases, et d'abord de quel type de phrase il s'agit.

Les grammairiens distinguent quatre types de phrases : narrative (« Il est parti »), formulative (« Il est de bonne foi »), assertive (« C'est un homme du Nord »), d'existence (« Il y a lui »). Le premier type de phrase se rapporte à l'activité du sujet ou à son rapport au monde extérieur. Les phrases formulative et assertive peuvent être appelées toutes deux phrases explicatives, elles donnent des explications sur la nature même du sujet. Le dernier type indique l'existence ou non de ce sujet.

« En dehors de la forêt brise-vent il y a encore la forêt brise-vent » relève manifestement de ce dernier type.

Les liens qui existent dans le poème entre les différents types de phrases et leur fonction au sein même du discours du poème ont retenu toute notre attention. Si l'on se place du point de vue de la logique, ces différents types de phrases sont liés entre eux par un rapport d'antériorité. Avant de dire « il est parti », il nous faut savoir qui il est, et avant toute chose s'il existe ou non. Dans la progression logique, la phrase d'existence est antérieure à la phrase explicative, la phrase narrative venant en dernier. Par exemple, lorsqu'on raconte une histoire, le récit commence ainsi : « Autrefois, au royaume de Song, il y avait un homme » (phrase d'existence), et se poursuit : « C'était un paysan » (phrase explicative). « Il se demandait si les céréales qu'il avait plantées allaient lever... » (phrase narrative). La phrase d'existence est la forme fondamentale de l'activité de la pensée. Elle se situe au commencement. Les propositions fondamentales de la philosophie sont manifestement des phrases d'existence : « Dieu est », « La matière existe avant la pensée », « Au commencement était le Verbe », « Je pense donc je suis »..., ou à la forme négative comme dans le bouddhisme : « Il n'y a pas de pensée. »

Les phrases d'existence ne devraient pas concerner l'entreprise poétique, laquelle ne se contente pas d'affirmer l'existence d'une chose mais la décrit avec plus ou moins de détails. « Il y a quelqu'un. » Ce type de phrase se borne à énoncer l'existence de quelque chose sans ajouter le moindre élément descriptif.

« (En dehors) de la forêt brise-vent il y a encore la forêt brise-vent. »

De quelle forêt brise-vent s'agit-il ? Comment est-elle ? Nous n'avons aucune indication là-dessus. Elle est là, et c'est tout. Le poète donne à voir cette réalité au lecteur, il indique : « Il y a ceci », le reste, il appartient au lecteur de chercher à le déchiffrer.

« Il y a la forêt brise-vent. » Le lecteur reste dans le vague. A l'étape actuelle de notre étude nous ne pouvons pas encore répondre sur ce point. Il nous faut attendre la fin de l'analyse des autres parties du poème pour comprendre le pourquoi de « Il y a la forêt brise-vent ». Nous nous bornerons donc à dire, pour l'instant, que nous avons là une phrase d'existence.

Voyons à présent la deuxième strophe, c'est-à-dire la deuxième phrase. *Ran'er* (pourtant), nous l'avons dit, relie en principe deux phrases, mais la phrase « La mer ainsi que l'ordonnance de l'onde » ne comporte ni verbe, ni adjectif. S'agit-il d'une phrase ? Nous dirons qu'il s'agit, là encore, d'une phrase d'existence, mais dont le verbe est elliptique, ou d'une phrase nominale d'existence. Par exemple à la question : « Qu'avons-nous ce soir pour le dîner ? » un cuisinier répondra : « De la soupe aigre-douce, du poulet sauté aux amandes, du bœuf au curry. » Cette énumération sans verbe est tout à fait intelligible même si le « il y a » reste sous-entendu. Sur cette même lancée nous pouvons considérer cette partie du poème comme une phrase d'existence elliptique. Le poème tout entier est donc constitué d'une phrase complexe formée de deux phrases d'existence. L'emploi de *ran'er* (pourtant), s'en trouve conforté.

Si nous transformons ces deux phrases en phrases d'existence types, restituant l'ellipse de la seconde phrase, nous obtenons le schéma suivant :

Il y a la forêt brise-vent  
il y a encore la forêt brise-vent  
il y a encore la forêt brise-vent  
il y a encore...

Pourtant [là-bas] il y a la mer ainsi que l'ordonnance de l'onde  
pourtant [là-bas] il y a la mer ainsi que l'ordonnance de l'onde

Si nous la transformons en phrase nominale d'existence nous obtenons alors :

la forêt brise-vent  
la forêt brise-vent  
la forêt brise-vent  
...  
pourtant  
la mer l'onde l'onde l'onde l'onde  
pourtant  
la mer l'onde l'onde l'onde l'onde

Si l'emploi de *ran'er* (pourtant) se trouve explicité, son sens ne reste pas moins obscur.

*Ran'er* indique un changement de sens, un tournant entre deux phrases. La question est de savoir si l'on peut employer *ran'er* entre deux phrases d'existence. La réponse sera oui. Mais quel sens alors ? Cette opposition entre les deux phrases ne se situe pas au niveau de la signification, comme c'est le cas pour l'exemple suivant : « On est en mai déjà, pourtant il fait encore bien froid » ; il s'agit de l'opposition de deux objets mis en présence : « Dieu existe [pourtant] le diable aussi. » Ici *ran'er* indique l'antagonisme existant entre « la forêt brise-vent » et « la mer ainsi que l'ordonnance de l'onde ». Le schéma minimum réduirait le poème à ceci :

Il y a forêt brise-vent  
pourtant  
la mer ainsi que l'onde

Arrivés à ce point de notre analyse, nous pouvons dire que ce poème décrit l'antagonisme existentiel entre deux objets mis en présence grâce à deux phrases d'existence.

## 2

Avant d'examiner le fonctionnement du dispositif lexical, nous allons procéder à un inventaire des catégories.

noms : forêt brise-vent, mer, ordonnance (*luolie*, verbe nominalisé) de l'onde  
verbes : avoir  
adverbes : encore  
conjonctions : pourtant  
prépositions : avec (ainsi que)

Nous remarquons immédiatement l'absence d'adjectifs et d'adverbes descriptifs, fait rare dans un poème.

Il est une opinion très répandue, mais fausse, sur la poésie qui veut que celle-ci soit un assemblage de jolis mots. Couchés sur le papier, ils en jettent, font de l'effet, comme si leur présence était le garant de la bonne poésie lyrique. Ici, nul ornement « poétique ». Bien sûr il y a aussi le cas de ces mots très ordinaires dans la conversation courante et dans la prose mais qui peuvent prendre un sens nouveau dans le poème, métonymie, métaphore ou symbole. Nous ne voulons pas dire que la conversation courante ou la prose ne connaissent pas de tels usages mais qu'ils sont plus significatifs dans la poésie, plus nombreux aussi. Si nous lisons de la poésie moderne nous nous apercevons que le poème entier est métaphore ou symbole, ou bien qu'il est une succession de métaphores ou de symboles. Un poème sans description métaphorique est rare. Il en va tout autrement de notre poème. Chaque mot est employé au sens premier : « forêt, mer, onde » sont « forêt, mer, onde », ils ne symbolisent rien, ne sont métaphore de rien, pas plus qu'ils ne sont « métaphorisés », « symbolisés ».

Nous reviendrons sur ce point dans notre étude des noms. Mais avant nous allons nous pencher sur le cas des verbes. Le verbe joue un rôle très important dans la poésie chinoise. Ce que les ouvrages de poétique chinoise appellent « l'œil du poème » est presque toujours un verbe. Ainsi, dans les vers célèbres c'est le plus souvent l'emploi du verbe qui étonne. Dans notre poème il y a un seul verbe, l'un des plus communs et usités : « avoir ». Ce verbe a deux acceptions : posséder (« il a une maison ») et exister (« devant la porte il y a cinq saules »). Le mot est pris ici dans sa deuxième acception. Avant le verbe « avoir » il n'y a aucune adjonction d'adverbe descriptif. *Hai* (encore) est un adverbe mais il ne veut rien dire d'autre que « avoir une fois de plus », il n'apporte aucun élément descriptif. Dans la deuxième strophe le verbe « avoir » lui-même est omis. On voit que notre poème en choisissant des mots ordinaires ne laisse aucune place au cisèlement du style. Chaque mot est fonctionnel (au sens où l'on emploie ce mot en architecture : concevoir une forme selon des critères d'utilité, sans ornementation).

Quant à l'emploi particulier de la conjonction *ran'er* (pourtant), nous l'avons déjà mentionné dans la première partie. Nous allons y revenir sous l'angle lexicographique. Une autre conjonction synonyme est *danshi, dan, ran, er* (mais). Plutôt qu'un mot monosyllabique l'auteur a choisi le terme qui avait le plus d'impact, tout comme dans la suite du poème il emploie la préposition *yiji* (ainsi que) de préférence à *he, yu* (et). Conjonctions et prépositions peuvent être rassemblées sous la dénomination commune de « mots de contact ». Les grammatologues les regroupent sous le terme de « mots de liaison ». En général nous éprouvons le besoin de différencier ces deux catégories mais ici leur regroupement aide à la compréhension. Ces mots relient entre eux des mots ou des phrases. Ce sont les points d'articulation des vers d'un poème, le levier du sens des phrases, l'architecture de la pensée. Dans la prose ils constituent un élément important du développement logique. Toutefois, dans la langue chinoise, la présence de ces mots de liaison est souple. Ils peuvent être omis là où dans les langues occidentales leur emploi est indispensable. On se contente en chinois d'aligner les deux phrases et l'auditeur comprend. Dans la poésie, cette souplesse d'emploi des mots de liaison produit un phénomène intéressant qui mérite qu'on s'y attache : il existe un rapport inversement proportionnel entre la quantité des mots descriptifs et celle des mots de liaison.

Nous l'expliquerons de la façon suivante : la présence dans un poème de nombreux mots de liaison fait ressortir l'ossature du raisonnement. Si le poète met l'accent sur l'articulation de la pensée les mots qui décrivent les sentiments et les sensations sont tout naturellement réduits. Dans les poèmes où les mots descriptifs sont nombreux, les impressions, les sensations sont riches. Quand le poète met l'accent sur le lyrisme, la structure de la pensée doit rester discrète. Les mots de liaison, par voie de conséquence, sont réduits ou disparaissent complètement. Dans notre poème les mots descriptifs sont réduits à néant, tandis que les mots de liaison articulant le discours sont exagérément mis en valeur jusqu'à devenir des éléments clés très voyants. Si nous relevons les mots de liaison nous obtenons le schéma suivant :

au-dehors de A (il y a encore)  
au-dehors de A (il y a encore)  
au-dehors de A (il y a encore)  
pourtant B ainsi que C  
pourtant B ainsi que C

Le poème entier semble réduit à une formule de logique.

Il nous reste à étudier les noms dans le poème. Les noms, en l'absence d'adjectifs qualificatifs ou de démonstratifs qui les déterminent, ont deux emplois possibles : un emploi de désignation générale appliqué à tous les membres d'une même espèce, par exemple : « L'homme est mortel. » L'autre emploi est abstrait et désigne la nature propre à l'objet, par exemple : « Le respect de l'homme. » Ici homme ne désigne plus un membre concret de l'espèce humaine, mais l'essence même de l'homme, sa nature, ce par quoi on le reconnaît en tant qu'homme. La compréhension dans les deux cas n'est pas la même et l'extension, par voie de conséquence, est différente également. Il y a un troisième emploi qui regroupe les deux autres et ramène le deuxième sens, abstrait, à celui de représentant d'un groupe. Par exemple dans la phrase « Le livre, je l'ai apporté », on dit « le livre » et non « ce livre » ou « le livre que tu as l'intention de lire », « le livre que tu as oublié chez moi » ou toute autre détermination, car la personne à laquelle s'adresse le message sait de quel livre il s'agit. C'est pourquoi, dans un tel contexte, le livre défini ne peut être que ce livre. La compréhension est sans ambiguïté, l'extension est unique. En effet, un peu comme au Moyen Age en théologie quand on parlait de l'« ange », il s'agissait d'une espèce comportant un seul représentant. Les noms de notre poème relèvent tous de ce dernier emploi. Comme sur le plan de la compréhension il est défini, il offre certaines caractéristiques du deuxième emploi : ériger le défini en objet normatif. C'est ainsi que nous disons : « Ça c'est un ami ! » et non « un bon ami », « un ami dévoué », car ici « ami » ne désigne pas universellement tous les amis de cœur ou compagnons de joie. Dans la définition du mot ami il y a l'idée de fidélité, d'aide généreuse. L'adjonction d'un adjectif s'attache à un seul aspect de la définition et le mot perd de sa force.

L'intérêt du deuxième emploi réside dans le fait que l'on s'en tient à la définition du mot et, par là même, que l'on touche à l'essence de la chose. Quand nous disons « le respect de l'homme », « la loi c'est la loi », « une vraie femme », sans donner une définition de « homme, loi, femme », nous reconnaissons effectivement, implicitement, l'existence d'une définition sous-jacente. Nous percevons là

l'expressivité de cette terminologie. Le mot est porté du concept à l'idée, du monde des phénomènes quotidiens à celui des idées platoniciennes.

Si le troisième emploi n'est pas purement celui de la définition abstraite, il tend vers elle, en usurpe la force. Dans notre poème la forêt brise-vent est la forêt brise-vent, la mer est la mer et l'onde est l'onde. Ce sont celles que nous percevons dans la définition et non la forêt brise-vent verte, la forêt brise-vent d'une nuit de lune, la forêt brise-vent bruisante de l'automne finissant. La forêt brise-vent verte n'est pas la forêt brise-vent dans son essence, elle n'est qu'une apparence, reste limitée à cette apparence. Elle ne peut prétendre restituer le vrai visage de la forêt brise-vent.

Or notre poème entend restituer la vraie nature de l'étant et non montrer une chose prise à un certain moment de la journée, à une certaine saison, ou dans quelque autre situation particulière. C'est pourquoi des noms du poème on peut dire qu'ils « décrivent la vraie nature de l'étant ». La forêt et la mer qui se forment dans notre imagination ne sont pas mises en relief par l'accompagnement de la pluie et des saisons, pas plus qu'elles ne sont empreintes d'une touche émotionnelle venue du sujet.

Certains se demanderont peut-être comment la forêt et la mer, privées de cette mise en relief, peuvent encore susciter l'imagination. Un objet placé sous nos yeux doit avoir un effet de lumière, de couleur ! C'est réagir sous l'influence des préjugés de la tradition de la peinture occidentale. Que l'on pense à la peinture de personnages dans la Chine ancienne ou à des écoles de peinture modernes et l'on comprendra qu'une lumière particulière n'est pas un élément indispensable au tableau et que l'objet qui existe dans notre imaginaire ne s'y imprime pas comme une photographie en couleurs. Bien sûr en se fondant sur ce point certains penseront que ce procédé est de l'« anti-art », de l'« anti-poésie ». L'art doit, selon eux, rechercher l'image, doit donner au lecteur une image visuelle forte (ou relevant de tout autre sens). Notre réponse sera que ce poème offre aussi un certain caractère imagé, mais pas cette profusion de couleurs à la façon des impressionnistes. Le caractère imagé qu'il laisse voir met l'accent sur la disposition, sur des liens spatiaux. Qu'entendons-nous par là ? Nous allons essayer de l'expliciter dans le paragraphe suivant. Certains se demanderont encore comment un objet qui n'a pas de coloration émotionnelle peut se constituer en objet d'un poème. La poésie doit être lyrique, exprimer un sentiment. Si l'on congédie l'émotion peut-on encore parler de poésie ? Il est vrai que ce que l'on entend habituellement par émotion est absent ici. Celle de la mort, de l'adieu, des retrouvailles, la joie de vivre, la colère contre l'injustice, la jalousie, l'aspiration à l'idéal... Ce qui peut faire dire à certains que ce poème est de l'« anti-poésie ». Ce poème n'offre ni enthousiasme, ni mélancolie, ni tremblement, ni exaltation, mais l'auteur a décrit un état d'esprit autre, en dehors de la souffrance et de l'ivresse. Quel est cet état d'esprit ? C'est ce que nous allons essayer de cerner au chapitre suivant.

Nous disions au début de notre propos que l'objet de notre analyse était l'écriture du poème, nous devons continuer de nous attacher au corps du poème, et, bien que nous ayons déjà abordé le thème, le problème du sujet et du contenu, que le lecteur se soit déjà posé la question « Que dit le poème ? Quel monde transmet-il ? », nous l'invitons à la patience. Il nous faut poursuivre l'analyse en mordillant le texte jusqu'au moment où les caractéristiques du contenu se manifesteront.

Dans la fin de notre première partie nous avons dit que le poème décrivait l'antagonisme entre deux objets existants par le biais de deux phrases d'existence. Le poème se divise en deux strophes, là l'intention de l'auteur est manifeste. La première strophe présente la « forêt brise-vent », la seconde la mer. La conjonction *ran'er* (pourtant) qui relie les deux strophes « textualise » l'antagonisme. A part l'emploi de cette conjonction quels sont les autres signes de cet antagonisme ?

L'auteur, par une phrase d'existence, dit l'« être-là » de la forêt et c'est par ce type de phrase que la forêt existe dans le poème. De la même façon la mer, grâce à un autre type de phrase d'existence, existe dans le poème. La phrase de la forêt a ses propres caractéristiques syntactiques qui deviennent celles-là mêmes de l'existence de la forêt. De même, les caractéristiques de la phrase de la mer sont celles de l'existence de la mer. La phrase de la forêt et celle de la mer, avec leurs structures différentes, s'opposent et ce sont alors les formes d'existence de la forêt et de la mer qui se font face.

Nous avons débattu ci-dessus séparément des caractéristiques des deux phrases d'existence, procédons maintenant à une mise en regard de leur sens.

#### a) Rythme et mélodie.

Dans la première phrase on trouve le mot *de*, qui a une nature bien spécifique et dont le poète fait un emploi particulier. Le mot *de* (de, du, des, que en français) est, en chinois, la marque du déterminant de nom, il permet d'accrocher au nom une série de déterminants, comme on accroche des wagons à une locomotive. Comme par exemple dans la phrase suivante : « Le héros *du* roman *du* père *de* l'ami *de* mon jeune frère. » L'emploi de *de* est différent dans le poème mais il permet d'étirer une énonciation déjà terminée, les trois phrases répétées ne font alors plus qu'une. Cet emploi, tout en ne correspondant pas à l'usage de la grammaire chinoise, semble pourtant naturel et acceptable. La langue chinoise a peu de pronoms relatifs et quand, dans une langue occidentale, on emploie un pronom relatif, en chinois, le plus souvent, on se contente de répéter le nom, ce qui donne une impression de redondance. Quand nous avons donné une ponctuation au poème en modifiant la disposition du poème originel, nous avons répété deux fois de plus les mots « forêt brise-vent ». Le fait que l'auteur n'ait pas procédé de la même façon peut être considéré comme une économie autorisée par un impératif poétique. La modification des trois phrases de la première strophe aboutit à une longue phrase que l'on peut lire d'un seul souffle, mais dans la disposition elle est morcelée en segments respectivement de trois pieds, un pied, deux pieds, deux pieds...

A la récitation l'effet est celui d'un martèlement, celui d'un tambour. Quant à la deuxième strophe, bien que sur le plan de la syntaxe elle ne forme pas une phrase complète, quand on la récite elle est bien achevée et coule, formant une mélodie.

#### b) Contraste entre mouvement et repos.

Le caractère répétitif du tempo (3, 1, 2, 2) de la première strophe ressemble à l'avancée des vagues, on a l'impression de voir le vent frôler les cimes des arbres de la forêt tandis que se forme une ondulation pareille à celle des blés, la forêt semble s'avancer. Par ce mouvement de la phrase la forêt, qui en principe est immobile, est décrite comme une chose qui avance, bondit. « En dehors de la forêt brise-



vent, il y a encore» est répété trois fois. «Pourtant la mer ainsi que l'ordonnance de l'onde» est répété deux fois. Dans les deux cas la répétition n'a pas la même valeur. Dans la première strophe elle est transférée, la première, la deuxième, la troisième forêt sont toutes différentes les unes des autres. Dans la deuxième strophe la répétition marque le pas, piétine sur place. La première mer est aussi la deuxième. Quand on parle pour la première fois de la mer, celle-ci nous est donnée à voir dans sa totalité, et lorsqu'on parle pour la seconde fois de la mer, comme on repasse sur un dessin, on repasse sur le même mot. Le trait devient pâteux et l'encre sans vie. Mais ici l'auteur, intentionnellement, décrit la mer comme un plan fixe. Il parle d'ordonnance de l'onde, décrit les vagues comme des choses immobiles. Ce qui caractérise la mer et les vagues c'est la mobilité, mais il se sert d'une forme immobile pour en faire une nature morte. Comme si la mer et les vagues étaient figées là, jade vert parsemé de taches blanches.

La phrase de la première strophe répétée trois fois est impaire, bancale, instable, coupée par «il y a encore». Le sens n'est pas terminé, il reste en suspens. Lors de notre essai de ponctuation nous avons ajouté des points de suspension à la fin de la strophe ce qui donne un horizon d'attente à une phrase déjà caractérisée par la mobilité. Un peu comme au cinéma lorsqu'on s'arrête au milieu d'un plan où l'on décrit un mouvement. Dans l'esprit du spectateur ce mouvement se perpétue sans fin. Les deux vers de la dernière strophe sont pairs, fixes, ils se dressent solides. Le seul verbe du poème, «avoir», se trouve dans la première strophe. Dans la deuxième strophe il n'y a que la mer et les vagues déposées là de façon nominale, ce qui accentue leur caractère fixe, on pense à un inventaire de mobilier : une table carrée, une chaise, un vase.

Au-dehors de	
la forêt brise-vent	il y a encore
au-dehors de	
la forêt brise-vent	il y a encore
au-dehors de	
la forêt brise-vent	il y a encore...

Par cet alignement nous avons l'impression d'assister à l'offensive d'un régiment de tirailleurs en formation, un rang s'avance puis un autre, et encore un autre, encore et toujours.

Pourtant	la mer ainsi que l'ordonnance de l'onde
pourtant	la mer ainsi que l'ordonnance de l'onde.

Mais la mer et les vagues sont des défenseurs absolument sûrs, elles se préparent à répondre à l'attaque avec sang-froid. Voyons la disposition des vers. La structure de la première strophe est horizontale, elle se déploie vers la gauche<sup>1</sup> avec au milieu un passage en dents de scie. La deuxième strophe au contraire a une forme dressée comme une muraille. La forêt est-elle vraiment belliqueuse? La mer et les vagues ont-elles vraiment le goût des armes? Dire que la forêt et

1. En chinois le texte est écrit de droite à gauche en colonnes verticales.

la mer entretiennent des relations guerrières relève d'un excès d'interprétation, d'autant plus que nous voulons nous garder de ce genre de comparaison. La forêt ne fait que se dresser là, la mer que s'étaler uniformément. Elles existent et rien d'autre. Et puisqu'elles existent, elles ont une forme d'existence, différente pour chacune d'elles, dans cette situation de face à face. Le poème ne nous autorise nullement à extrapoler sur autre chose. Nous avons dit précédemment que le poème s'en tenait à la nature en soi de la forêt et de la mer sans chercher à établir de métaphore ou de symbole à partir d'elles. La forêt est la forêt, celle de la définition dans sa quiddité, la mer est la mer. L'affrontement se situe au niveau ontologique, c'est une co-existence sous tension. On peut tout aussi bien dire que cet affrontement est opposition, rivalité, comme on peut dire qu'il est engendrement réciproque, attirance mutuelle. Mais comment parler de conflit quand le heurt ne s'est pas produit, d'attirance quand le contact n'a pas encore été établi ? Le poète se contente de dire sur un ton prosaïque, narratif, la tension qui marque ce face à face. Le lecteur qui penserait trouver dans ce poème la beauté idéale classique, le drame romantique, le mystère du symbolisme ou la dénonciation du réalisme, sera déçu, perplexe, il sera conduit au jugement suivant : « Ce poème n'a aucun sens, c'est une absurdité ! » Ce poème n'a rien de tout cela, la forêt est forêt et rien d'autre, la mer est mer et rien d'autre. Le monde se révèle dans un point de départ existentiel. Ce que le poème entend saisir c'est la forme fondamentale de l'être-là du monde. Nous pouvons dire qu'il s'agit d'une « image existentielle ». A ce niveau de l'existence fondamentale l'émotion n'a pas encore germé, la couleur n'est pas encore apparue, le monde n'est pas encore paré de riches attraits, nulle trace de tragique, la pièce n'est pas encore commencée, mais il y a cette attente, cette tension d'avant la représentation quand les souffles sont suspendus. L'étant vient d'ouvrir les yeux, il est à l'écoute du monde, la conscience s'éveille à une quête naissante. Ici il y a la forêt, là-bas la mer, entre les deux l'activité humaine va se produire, mais, avant qu'elle ne se produise effectivement, nous ne pouvons rien dire d'autre que : « C'est la forêt, c'est la mer », phrase pure de toute émotion ; elle définit simplement un environnement, un champ, et le début de la présence humaine. Pourtant, l'histoire va commencer, l'esprit est aux aguets.

Et de plus, même si l'on ne parle pas que d'une attente tendue, s'il s'agit seulement de l'observation des différents objets qui existent devant nous, il y a déjà nomination, différenciation et comparaison, ce qui dénote une activité spirituelle complexe. C'est pourquoi nous avons dit précédemment que ce poème ne parle pas de ce que nous entendons communément par « sentiment » mais d'un état d'esprit particulier. La forme fondamentale et existentielle de la mer et celle de la forêt font se lever dans notre esprit des observations, une connaissance, qui provoquent une tension spirituelle, une tension anxieuse, sans que nous puissions dire s'il s'agit de joie ou de tristesse. Il conviendrait de parler plutôt de vigilance existentielle, et c'est justement pourquoi l'emploi d'adjectifs et d'adverbes descriptifs s'avère impossible dans la mesure où ils sont empreints de pathos. Si l'on dit « l'herbe », on reste dans la neutralité. Dans les expressions « l'herbe odorante », « l'herbe rare », « l'herbe touffue », « herbes folles », « herbes d'automne », « herbe fanée » il y a une part d'émotion. La vigilance existentielle ne s'exprime pas par le biais d'une terminologie lyrique. C'est pourquoi dans ce poème l'on ne trouve que des indications spatiales ou numérales. Nous avons dit plus haut que le carac-

tère imagé du poème ne tenait pas dans l'élaboration d'images réelles, avec couleurs, odeurs, etc., mais qu'il s'agissait seulement d'une représentation spatiale pure. Ici il y a ceci, au-delà de ceci il y a encore ceci, là-bas il y a cela, une localisation et un dénombrement. Ces observations relèvent de la connaissance élémentaire. Le nombre et l'espace dans la théorie de la connaissance kantienne sont les formes fondamentales de la connaissance sensible, elles sont les bases produisant l'algèbre et la géométrie. Pour employer une autre formulation on peut dire que ces vers parlent du monde phénoménal avant notre contact réel avec lui.

Ce poème ne peut être qualifié de pessimiste, ni d'optimiste. Il renferme seulement le désir d'être, la volonté d'exister ou un sentiment premier de l'existence.

La langue est simple, prosaïque, avec quelque chose de primitif. Les phrases sont façonnées en dehors des règles de la grammaire. Elles les précèdent. Le poète décrit dans une structure linguistique balbutiante la naissance d'une structure du monde qu'il contemple. Le mode du poème épouse celui du monde.

#### 4

La musicalité se situe aussi du côté du corps du texte mais dans un domaine différent de ceux que nous avons étudiés plus haut. Ici également les particularités que nous relevons vont venir corroborer nos remarques antérieures. Nous avons déjà noté les différences de rythme entre les deux strophes. L'emploi particulier de *de* dans les trois premières phrases permet de les lire d'un seul tenant comme une seule longue phrase tandis que les ruptures leur donnent la cadence saccadée d'un tambour. Si on lit à haute voix en suivant rigoureusement la disposition des vers on a l'impression d'entendre l'élocution d'une personne essoufflée qui vient de courir, ce qui correspond à la description de la mobilité de la forêt dont nous avons parlé plus haut. Comptons les temps. La première strophe est de deux temps par mesure. « *Fangfenglin / de\_\_ / waibian / hai you* », nous avons quatre mesures. *Fangfenglin* est *vivace* avec trois syllabes pour deux temps, tandis que *de* à lui tout seul occupe deux temps, *waibian* et *haiyou* chacun deux temps (un temps par syllabe). Sur le plan du rythme mouvements *vivace* ou *largo* alternent, d'où l'impression d'un tempo saccadé. Le silence après *de* nous laisse sur une suspension, une attente. Le mode de lecture de la seconde strophe est totalement différent. Chaque mesure a trois temps, chaque temps correspond à une syllabe, avec la régularité d'un métronome, la lecture est sans surprise, ample. « *Raner hai / yiji bo / de luolie* » (« Pourtant la mer avec l'ordonnance de l'onde »). Si l'on se place sur le plan de la lecture respirée, le poème, bien que court, est une grande respiration. En résumé, il s'agit d'une phrase qui doit être dite d'un seul tenant, sans reprise de souffle, on en retire une impression de puissance soutenue. Le caractère haché de la première moitié, qui donne une impression d'accélération, de tension, de halètement, prépare le rythme lent, large et sûr de la dernière strophe.

Si l'on part de l'accentuation, dans la première strophe l'accent est mis sur la première syllabe. Pour le premier mot *fangfenglin* nous n'avons compté que deux temps. Lequel de ces deux temps est fort, c'est difficile de le déterminer, mais dans *waibian*, *haiyou*, le temps fort est manifestement sur la première syllabe. Au deuxième *fangfenglin* le temps fort est placé tout naturellement sur la première

syllabe. Dans la deuxième strophe l'accent est mis sur la troisième syllabe, sur *hai*, *bo*, *lie*. Là encore l'opposition entre les deux strophes est manifeste.

La musicalité du poème mérite d'être signalée. Entre les mots se tissent de nombreux liens consonantiques ou vocaliques. Le poème débute par une allitération avec *fangfeng* et se termine sur une autre allitération avec *luolie*. Dans *bo de luolie* (l'ordonnance de l'onde), *de* est prononcé au ton neutre<sup>1</sup>, si on l'élimine il reste *bo luolie*. Nous avons alors une assonance : *bo-luo* et une allitération *luolie*. Autant de sons qui se répondent en écho.

Juste avant nous avons une autre assonance : *yiji*. Ainsi, la deuxième strophe, si l'on excepte le fragment *ran'er hai* (« pourtant la mer »), est truffée d'allitérations et d'assonances.

Apparemment il n'y a pas vraiment de rimes dans ce poème.

Si l'on s'en tient à l'accentuation, à la lecture, le mot le plus sonore, le plus accentué de la première strophe devrait être *hai* (*haiyou*, avoir encore), puis *wai* (*waibian*, au-dehors). *Haiyou* est placé à la fin de la répétition, le mot *you* (avoir) est prononcé au ton faible, ce qui fait ressortir le mot *hái* (encore, deuxième ton). Le mot le plus sonore de la deuxième strophe est *hài* (mer, troisième ton). Si l'on relève tous les mots accentués on obtient le schéma suivant :

... wai... hái...  
... wai... hái...  
... wai... hái...  
... hái...  
... hái...

Ainsi l'on peut s'apercevoir que la rime existe et qu'elle est placée à l'intérieur du poème. Les syllabes *wai* (au-dehors) et *hai* (encore) présentent une assonance, *hái* (encore) et *hài* (mer) une allitération et une assonance (rime). Les tons sont différents. C'est pourquoi, dans le développement de la première strophe, on entend ou on perçoit furtivement, dans les intervalles de la forêt, la mer. *Hái* (encore) est au deuxième ton, ce son est plutôt abrupt et reste comme suspendu. Dans la deuxième strophe la syllabe *hài* (la mer) est au troisième ton, ton long et grave, plus marqué. Les trois *hai* (encore) de la première strophe sont l'annonce du son *hai* (la mer) de la seconde. Dès que ce son apparaît il s'étire sonore et puissant comme le déroulement de la mer.

*Hai* est proche phonétiquement de l'interjection *hai* qui a beaucoup de poids en chinois. Quand on prononce oh, ah, yo, on se sert du mouvement des cordes vocales et des différentes parties de la cavité buccale. *Hai* vient du plus profond de la cage thoracique, il se produit au cours d'une longue expiration, comme si l'on voulait se libérer de toute cette mélancolie refoulée longtemps. Phonétiquement proche de *hai* et produits de la même façon, on a *he*, *heng*, qui expriment la révolte devant une injustice profonde. Il n'y a pas de description lyrique dans le poème, il n'y a ni adjectifs, ni adverbes descriptifs et encore moins d'interjections, mais la succes-

1. Il y a quatre tons en chinois, le premier est haut et plat, le second est bref et montant, le troisième est long et modulé, le quatrième est bref et descendant. Quand, dans un mot disyllabique, la première syllabe porte l'accent tonique, la syllabe qui suit est au ton neutre.

sion des sons *hai* produit le même effet, de façon latente, tout au long des deux strophes. Ce poème sur l'existence, calme, prosaïque, froid en apparence, doit être lu finalement comme un télégramme chiffré qui recèle un appel véhément et secret.

Nous avons plusieurs fois décomposé les vers du poème, les avons réorganisés, transposés en schémas. Il nous faut revenir à présent au point de départ et convier le lecteur à une relecture. Appréhendera-t-il ce petit poème avec un regard nouveau ? Éprouvera-t-il des sensations différentes de celles du début ? Les réactions du lecteur, voilà ce qu'il serait intéressant de connaître !

Une forêt brise-vent	au-delà
il y a encore	
une forêt brise-vent	au-delà
il y a encore	
une forêt brise-vent	au-delà
il y a encore	

pourtant la mer	et l'ordonnance des vagues
pourtant la mer	et l'ordonnance des vagues