

高島

# Claude Mouchard

## Des voix dans l'air

Nous ne pouvons aller plus à l'est  
Au risque d'enfoncer la pointe de nos pieds  
dans le doux ventre du soleil levant

Zheng Chouyu (trad. Martine Vallette-Hémery)

From this the poem springs: that we live in a place  
That is not our own and, much more, not ourselves  
And hard it is in spite of blazoned days.

Wallace Stevens (*Notes Toward a Supreme Fiction*)

L'âme des Taïwanais est une plante qui perd ses racines, voltigeant au  
vent violent, ne trouvant jamais une terre où s'implanter.

Chen Huan-Ting (*Les Hommes-Nuages*)

Au vol, avec un bonheur brusque, il arrive qu'on saisisse un reflet des attractions multiples qu'ont exercées réciproquement les littératures ou les arts d'Extrême-Orient et ceux d'Occident depuis — au moins — la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Trompeurs, ces éclairs de désir entre des traditions poétiques si distantes ? Dou-teux, les effets de séductions qu'on croit capter entre des pratiques picturales apparemment hétérogènes ? Sans doute. Rien ne s'échange mieux que ce qui, en chaque langue ou tradition, se fait toujours plus stéréotypé, plus frelaté : c'est une banalité supplémentaire que de le reconnaître. Mais — évidence non moins rebattue — les illusions ont leur richesse, et les malentendus, dans les rapports entre traditions artistiques, se sont révélés maintes fois féconds. Et puis ce qui se ravive aussi — quand l'espace est de plus en plus libre entre les régions du monde, entre les langues et les traditions — c'est l'énigme même de l'appauvrissement, c'est l'intensité de la banalité : ce défi toujours nouveau.

\*

Wallace Stevens (1879-1955) — à qui d'ailleurs Song Lin a consacré un poème — fait paraître, dans une courte pièce de théâtre (posthume) — *Trois voyageurs contemplent le soleil levant* — trois Chinois. N'ont-ils pas la pauvreté de la convention ? Il est vrai qu'ils évoquent eux-mêmes leur statut de « figures » peintes sur porcelaine. Cependant cette porcelaine encore — sous forme d'un flacon que Stevens place au milieu de la scène — n'est-elle pas une chinoiserie fort attendue ?

Ainsi cette pièce presque furtive unit-elle, à la singularité — pour ne pas dire l'obscurité — de Stevens, l'excès de clarté des images reçues. Stevens, sur ce point comme sur quelques autres, serait-il parent de Mallarmé ? On se souvient des vers un peu trop beaux de *Las de l'amer repos* que ce dernier publia en 1866 ; le « je » poète y prétend (délaissant « l'Art vorace d'un pays / cruel ») « Imiter le Chinois au cœur limpide et fin » et le poème évoque des « tasses de neige à la lune ravie » et une « fleur [...] / Au filigrane bleu de l'âme se greffant. »

Stevens, cependant, a eu besoin de ces trois personnages pour reformer un instant pôle essentiel de sa poésie. Le flacon de porcelaine en même temps que trop prévisible pourrait se faire chose aussi dense et exigeante que la « jarre » qu'un autre poème de Stevens pose au milieu de l'espace.

Sans doute encore, à la lecture de *Trois voyageurs*, la contemplation du soleil levant par des Orientaux, ou le rêve d'une pure solitude cérémonieuse que ne troublerait nul souffle de vent, peuvent paraître stéréotypes de carte postale. N'est-ce pas là une pâle trace des voyages mentaux de l'immobile Stevens ? (Pour lui, remarque Frank Kermode — *Afterthoughts on Wallace Stevens* —, « l'Europe était une rêverie sur Paris, une carte postale de Bâle, et la Chine une boîte de thé ou un sachet de jasmin quémandés à des voyageurs... ».) On peut alors se prendre à préférer d'autres écrivains occidentaux — français en particulier, de Claudel à Michaux — qui ont, eux, écrit à partir de voyages réels : *Connaissance de l'Est* ou *Un barbare en Asie* ne nous parlent pas d'un Orient de fantaisie.

Cependant Stevens a placé ses trois Chinois en Pennsylvanie, il les a enveloppés des gestes silencieux de deux Noirs, il les juxtapose à un épisode sanglant (mi-opaque, mi-convention de film mélodramatique). C'est ainsi — par cette brusquerie arbitraire, mais aussi à partir de sa propre immobilité, de son piétinement dans des lieux toujours connus, dans cette Pennsylvanie où il est né — qu'il nous donne à sentir tout un espace labouré de trajectoire et de ruptures. C'est ainsi également que des reflets nécessairement conventionnels de l'Extrême-Orient s'intègrent à l'interrogation lente et dévorante de Stevens sur l'imagination et la banalité, sur la poésie et sur la réalité.

\*

Les poètes chinois contemporains, de leur côté, n'ont-ils pas été sensibles, depuis un demi-siècle, aux aventures de la poésie occidentale ? Ils le sont aujourd'hui ou, plus encore, vont l'être : c'est en tout cas ce qu'annonce François Cheng dans l'avant-propos de *Entre source et nuage* (Albin Michel, 1990). « Tout comme dans le passé, écrit-il, la venue du bouddhisme provoqua la renaissance poétique des T'ang et des Sung, la confrontation avec d'autres poésies, notamment celle de l'Occident — cet extrême autre pour la Chine —, déjà amorcée depuis le début du siècle, devrait entraîner, comme irrésistiblement, un mouvement de renouveau. » Et, revenant du futur qu'il entrevoit à la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, il ajoute : « Depuis les années vingt d'ailleurs, ce mouvement est déjà amorcé avec des réalisations très accomplies ou chargées de promesses. »

Sans doute ce mouvement d'Ouest en Est comporte-t-il lui aussi ses risques d'appauvrissement et produit-il ses faux-semblants. Mais il est, à l'opposé de tout

stéréotype, des auteurs chinois qui auront capté au plus vif non seulement la modernité littéraire occidentale, mais ce qui y brille d'images de l'Orient.

Dans ces régions, les reflets sont alors vivacement reflétés. « Les Chinois voient l'heure dans l'œil des chats » : pour que cette première phrase de *L'horloge* (*Le Spleen de Paris*, XVI) brille soudain pour moi autrement que comme un détail, il m'a fallu la voir lue et examinée avec humour par le jeune écrivain taiwanais Chen Huan Ting... Aujourd'hui plus rapidement que jamais des images répondent à des images, elles ont besoin de leur répétition, courent, risquent de se perdre, happent en elles ou prévoient le regard qui croit les découvrir. Il faut vivre et goûter cette fièvre-là.

Aussi est-ce avec une excitation spécifique, une sorte d'épuisement joyeux, qu'on voit Qian Zhongshu, dans l'un de ses *Cinq essais de poésie* (trad. Nicolas Chappuis, Christian Bourgois éd., p. 27), rappeler (après avoir mentionné que « parmi les "précurseurs" de Kafka que cite Borges, on trouve en deuxième position Yan Yu ») qu'« Elias Canetti... loue dans *L'Autre Procès* (*Der andere Prozess*) Kafka pour être l'unique écrivain occidental à avoir un esprit chinois ».

Canetti s'appuie sur des conversations avec le meilleur connaisseur moderne de la littérature orientale, Arthur Waley, pour reconnaître « le taoïsme naturel » de l'auteur de *La construction de la muraille de Chine*, et ajoute : « Dans une note qui pourrait être tirée d'un texte taoïste, il a lui-même résumé ce que le "petit" signifie pour lui : "Deux possibilités : se rendre infiniment petit, ou l'être. Le second est accomplissement, donc inactivité ; le premier, commencement, donc acte." »

Qian Zhongshu, dans ce même essai, avait d'abord cité Bergson et T.S. Eliot à l'appui de l'idée borgésienne que « chaque auteur crée ses précurseurs ». Ainsi Kafka aurait-il fait surgir pour lui-même, et sans le savoir, des précurseurs chinois.

En même temps, grâce à Canetti, grâce à Borges aussi, Qian Zhongshu trouve en Kafka non pas un prédécesseur certes, mais un ami, un intercesseur peut-être, pour se rattacher autrement, librement, à sa propre tradition.

\*

Lecteurs français, nous sommes, pour la plupart, sans accès aux textes originaux — sinon, comme dans le cas de ces calligraphies qu'on trouve reproduites dans ce numéro de *Poésie*, pour les voir. Nous lisons les poètes chinois d'aujourd'hui, et parfois ceux mêmes qui vivent à Paris, en traduction.

Minoritaire aujourd'hui plus que jamais, et dans tous les pays, la poésie vit comme jamais dans ses traductions. Et tout particulièrement, semble-t-il, lorsqu'elle est « difficile », lorsqu'elle court le risque de rebuter les lecteurs dans sa propre langue.

Mais comment se fait-il qu'aujourd'hui, un peu partout dans le monde, on aime à soupçonner la poésie contemporaine d'être inutilement ou malignement obscure ?

Le public, en Occident, joue volontiers ce jeu. Et à Taiwan la défiance ordinaire ne doit pas être moindre. Mais les jugements courants sont par essence éphémères, bientôt jugés ou balayés. En Chine, c'est le pouvoir qui, au nom de l'idéologie, a pu refuser une poésie dans laquelle l'« obscurité » — même si elle n'est pas un « art d'écrire » et de se protéger contre la persécution (comme ce que

Strauss relève dans la tradition philosophique) — suffisait à prendre une valeur politique, refusant le contrôle omniprésent, élevant de minuscules mais efficaces barrières, amorçant un redéploiement des sphères de la pensée et des modes d'expression.

Cependant chez certains auteurs chinois, l'interrogation (ou l'inquiétude, voire la douleur) en présence de la nouvelle poésie semble honnête et respectable. Ainsi des poètes âgés ont-ils avoué leur désarroi devant l'obscurité ou le caractère « incompréhensible » de certains poèmes récents <sup>1</sup>.

Le poète Gu Gong, dans un article paru en octobre 1980 et traduit par Chantal Chen-Andro dans *Europe* d'avril 85, avoue (et c'est comme s'il tentait de prendre sur lui le danger, intérieur et extérieur, qui lui paraît menacer son fils) : « J'en vins à comprendre de moins en moins la poésie de mon fils Gu Cheng, et mon irritation allait croissant... » Il s'arrête alors sur des vers remarquables de Gu Cheng :

*Mon ombre  
s'est distordue  
investie par la terre ferme,  
Les sons emplissent  
les cicatrices du fleuve gelé,  
Seule la lumière d'un regard  
s'épanche librement...*

Gu Gong décrit alors son fils écrivant... :  
« Voyez comme il dépeint une ville de montagne vibrante de bruits !

*Un morceau de terre mal déroulé,  
Une lettre testamentaire oubliée ?*

Voyez comme il dépeint les falaises accidentées :

*Une haine si brûlante  
Qu'elle a courbé, les calcinant, les corps noircis. »*

Poésie obscure ? En quel sens ? S'expose-t-elle à être rejetée parce que incompréhensible — ou parce que trop sombre ? En tout cas, passant par la traduction, elle nous vient ici, elle nous atteint soudain : directe, irréfutable. Est-ce son « obscurité » qui lui a permis de franchir lumineusement les distances ?

\*

La poésie chinoise semble tendre à abandonner, comme il arrive un peu partout, les formes canoniques. (A vrai dire, nous devrions éviter de nous faire, de ces contraintes et de leur statut dans la tradition, une représentation simplifiée :

---

1. Chantal Chen-Andro a recueilli, présenté (sous le titre : « Approches de la poésie ») et traduit dans *Europe* d'avril 85 plusieurs études touchant à cette difficulté : « A propos de la poésie obscure », de Ai Qing, « Deux générations (à propos de "l'incompréhensible" en matière de poésie) », de Gu Gong, et « Réflexions sur un poème "obscur" », de Hsiung Ping-Ming.

François Jullien — dans *Procès ou création*, p. 247 et suiv. — montre qu'un lettré du XVII<sup>e</sup> siècle, Wang Fuzhi, « penseur qui s'inscrit dans la lignée des Maîtres confucéens des siècles antérieurs, parfaitement formé à l'école des classiques », peut traiter avec une liberté ironique les règles, la technique ou le savoir sur la poésie.)

Est-ce là une manifestation de l'uniformisation qui gagne aujourd'hui ? Cet abandon n'a probablement pas la même portée ni le même caractère massif et irréversible dans tous les pays. Ainsi au Japon la situation est-elle subtile (comme le montre le texte de Sasaki publié en fin de numéro). En général, les traits des traditions poétiques peuvent réapparaître, mais alors ramenés à l'état de possibles, soumis au choix imprévisible de chacun, vaporisés, aériens.

En même temps, des différences d'un nouveau style se font jour entre émergences de la poésie dans les diverses langues. Elles affluent aujourd'hui, sans qu'aucun regard puisse les survoler. Elles se forment en même temps que ces très rapides traversées des langues et des cultures dont sont aujourd'hui capables certains des poèmes les plus significatifs.

\*

De certains des poètes ou critiques chinois qu'on a pu lire dans les pages qui précèdent, des textes avaient été déjà traduits et présentés par Chantal Chen-Andro et Martine Vallette-Hémery dans plusieurs publications.

François Cheng, poète chinois vivant en France depuis longtemps et publiant en français, a lui aussi accueilli dans notre langue de jeunes poètes chinois.

Les intellectuels et les écrivains français sont loin d'avoir été toujours attentifs aux exilés. Ou bien ils en ont fait un curieux usage. Pour s'en tenir à un Est moins lointain — ou même tout proche — comment ne pas s'interroger sur la place qu'on fit (ou ne fit pas), naguère, à Czeslaw Milosz en France ? On pense aussi à Tsve-taeva en Vendée, à sa solitude, à sa misère. Et, il y a plus d'un siècle, Norwid, à Paris, entreprit un étrange dialogue solitaire avec Baudelaire, de toute sa puissance d'obscurité.

Chacun des textes qui suivent retrace ou suppose un trajet à travers l'espace ou le temps.

Mikirô Sasaki — tout en inventant, avec son aîné Takashi Okai, un genre nouveau de création poétique — repasse par le très vieux rapport qui lie la poésie japonaise à la poésie chinoise.

Xavier Bordes emprunte, lui, le chemin de la fiction — en français. Et c'est en anglais, bien sûr, que Wallace Stevens crée, dans sa pièce-poème, trois Chinois délicatement différenciés.

Quant à François Cheng, ses poèmes sont écrits en français. Mais peut-être faut-il rappeler ici le trajet qu'il dut faire entre langues et entre mondes. Son « cas » — comme il dit — n'aura-t-il pas été exemplaire de ce siècle ? « Par le hasard du destin (ou par prédestination), écrit-il dans *Le cas du chinois*<sup>1</sup>, j'ai été, fin 1948

---

1. *Du bilinguisme*, ouvrage collectif, Denoël, 1985.

“parachuté” à Paris, un peu avant mes vingt ans, sans connaître un mot de français. Coupé brutalement de ma langue et de mon passé, et tout élan vers la création cassé (la Chine connut alors un bouleversement radical et se ferma à l’extérieur), j’ai mené, durant disons une dizaine d’années, la vie douloureuse de quelqu’un entièrement privé de parole. » Sans doute François Cheng a-t-il alors appris le français et, comme il le dit encore, a-t-il depuis longtemps « assimilé » ce qui lui était d’abord apparu comme « une culture tout autre ». Mais c’est au présent qu’il parle des effets de sa situation : « Un abîme se creuse au milieu de mon être : une langue que je possède mais dont je ne me sers pas, cependant que je suis possédé d’une autre langue, présente, qui trace en moi des limites que je sens ne jamais pouvoir franchir. » Et François Cheng ajoute : « En général, écrivains et théoriciens envisagent volontiers les limites de la langue comme quelque chose de diffus, de lointain, se situant aux confins d’une terre à explorer. Force m’est pourtant de reconnaître que j’ai vécu les limites comme une déchirure physique, en travers de mon ventre, de ma gorge. »