

# LA LANGUE FRANÇAISE DANS LA POÉSIE DE FRANÇOIS CHENG, UNE LANGUE DE DISTANCIATION

Dominique GENÉVRIER SAINT-CRICQ  
(*I.R.I.E.C, Université Montpellier III*)

**Mots-clés :** Poésie, Exil, Chine, Occident, Distanciation, Résonance, Idéographie.

**Résumé :** F. Cheng, poète et académicien français d'origine chinoise connaît la violence de l'exil. Elle créera une rupture entre sa langue maternelle et la langue adoptive, le français, qui lui enlèvera toute possibilité de création personnelle pendant quarante ans. A travers le commentaire d'un de ses poèmes, nous nous proposons de montrer, comment grâce à la distanciation, le poète parvient à concilier la maîtrise d'une écriture poétique occidentale et la fidélité à l'écriture idéographique chinoise, et au-delà, à trouver des points de concordance entre les conceptions du monde occidentale et chinoise.

**Palabras clave:** Poema, exilio, China, Occidente, distanciacion resonancia, ideograma.

**Resumen:** El poeta francés, y académico, nacido en China, Francois Cheng, ha conocido la violencia del exilio. Esta ha producido una ruptura entre su lengua materna y su lengua adoptiva, el Francés, que le quitó toda posibilidad de creación personal durante cuarenta años. A través del estudio de uno de sus poemas, proponemos mostrar cómo, gracias al distanciamiento que el poeta toma con la lengua francesa, llega a conciliar la

maestría de una escritura occidental, y una fidelidad a la escritura ideográfica china, y así, cómo inventa puntos de coincidencia entre la concepción china y occidental del mundo.

**Keywords:** Poetry- Exile- China- Occident- Distance- Résonance- Ideogram

**Abstract:** The french poet and academician, native of China, F. Cheng, has suffered the violence of exile. This has created a breach between his native language and the adoptive french language, thus depriving him of any possibility of personal creation during fourty years. Based on the analysis of one of his poem, we will first see how, thanks to the distance the poet takes with the french language, he succeeds in mastering the occidental art of poetry while he still remains faithful to the ideographic chinese language, and then, as a consequence, how he finds coincidence points between the chinese and the occidental conception of the world.

Je vais rompre, du moins en apparence avec l'expression de la violence, puisque je vais parler d'un célébrant de la beauté du monde : le poète et académicien français d'origine chinoise, François Cheng ; seulement en apparence, car il sera toujours parlé, souvent en filigrane, d'une forme de violence, celle de l'exil et de l'abandon de la langue mère. S'il est question de la langue française comme langue de distanciation, c'est bien parce que François Cheng a dû abandonner sa langue natale et re-naître – ce sont ses propres termes- à travers une nouvelle langue, selon des modalités qui sont à définir.

Dans un premier point, quelques repères sur la genèse d'une œuvre qui se situe à la croisée de la culture chinoise et de la culture occidentale permettront de s'interroger sur l'enjeu que fut pour François Cheng le choix de la langue française : distanciation, pourquoi et par rapport à quoi ?

Dans un deuxième point, à travers le commentaire du poème, « Voie tienne dans le jour », il s'agira, certes de façon incomplète, de faire apparaître quelques éléments de convergence entre les deux

cultures, qui constituent autant d'appuis pour une relecture par le poète de sa propre culture. Car la poésie de François Cheng, écrite dans un français ciselé, entre en résonance non seulement avec la pensée chinoise, mais aussi avec la langue idéographique qui la sous-tend. C'est de cet entre-deux, entre deux langues, entre deux histoires, entre deux cultures, de ce mouvement toujours actuel, mais « insaisi », dont le poème nous fait part.

## 1. GENESE D'UNE ŒUVRE

Né en Chine à Nanchang, issu d'une famille de lettrés et d'universitaires, François Cheng grandit au pied du Mont Lu. Le Mont Lu appartient à une chaîne de montagnes qui domine d'un côté le fleuve Yangzi et de l'autre le lac Boyang. Il est célèbre pour sa beauté, au point qu'en chinois « beauté du mont Lu » signifie « un mystère sans fond ». C'est là que tout se joue dans son jeune âge et dans ce lieu magique :

Je voudrais simplement dire qu'à travers le Mont Lu, la Nature, de toute sa formidable présence, se manifeste à l'enfant de sept ou huit ans que je suis, comme un recel inépuisable, et surtout, comme une passion irrépressible. Elle semble m'appeler à participer à son aventure, et cet appel me bouleverse et me foudroie (Cheng, 2006 : 16).

Bénéficiaire d'une bourse, âgé de dix-huit ans, il débarque à Marseille, avec pour tout bagage les poèmes d'Emile Verhaeren et ceux du poète chinois Ai Qin. Il ne parle alors pas un mot de français. Très peu de temps après, il se retrouve pris au piège de l'exil après l'instauration de la République Populaire de Chine. Privé de bourse, il doit traverser une longue période d'une dizaine

d'années marquée par le dénuement et la solitude. N'ayant acquis qu'une connaissance très rudimentaire du français, il se sent comme un homme primitif, quasiment dépourvu de langage, il ressent dit-il comme un Vide de l'« être ». De ce moment dramatique, il rend indirectement compte dans son roman *Le Dit de Tianyi* : « La tentation m'étreignit de plonger dans le fleuve, de remonter le cours tel un saumon aveugle, vers l'est, très à l'est, jusqu'à ce que je rejoigne le lieu d'où j'étais venu » (Cheng, 1998 : 204). Il commence à traduire en chinois les œuvres de grands poètes français tels que Michaux, Rimbaud, Char et Laforgue, qu'il publie à Taïwan et à Hong Kong. Remarqué en 1968 par une thèse qu'il soutient sur l'unique œuvre d'un poète de la dynastie des Tang<sup>1</sup>, Zhang Ruo Xu<sup>2</sup>, il peut désormais se partager entre l'enseignement et la rédaction de monographies consacrées à l'art chinois et d'essais sur la pensée et l'esthétique chinoise. Finalement, il fait le choix d'écrire son œuvre personnelle en français et ce n'est qu'en 1989, donc quarante ans après son arrivée en France, qu'il publie son premier recueil poétique *De l'arbre et du rocher*. Longtemps écartelé entre les deux langues, il avait enfin franchi le pas :

Il me fallait sans doute m'arracher d'un terreau trop natif, trop encombré de clichés – un terreau, répétons le qui ne sera nullement abandonné, qui, au contraire, servira toujours de substrat et d'humus –, afin d'opérer une plus périlleuse métamorphose, d'inaugurer un dialogue plus radical (Cheng, 2002: 38).

---

<sup>1</sup> Cette dynastie chinoise (618-907) fut l'âge d'or de la poésie chinoise.

<sup>2</sup> Zhang Ruo Xu écrit le poème *Nuit de lune et de fleurs sur le fleuve printanier*, que l'on peut trouver dans *l'Anthologie de la poésie classique chinoise* de Paul Demiéville.

Le premier recueil *De l'arbre et du rocher* sera encore directement issu de cet univers du Mont Lu, ce monde naturel des montagnes et de l'eau quasiment mystique, puisque la pensée chinoise fait de l'homme un élément à part entière du cosmos, au même titre que le règne végétal ou animal. La montagne symbolise le principe Yang, principe solaire et masculin, l'eau le principe Yin, nocturne et féminin. C'est le nuage, issu de la condensation de l'eau et flottant sur la montagne qui les relie et symbolise le Vide où s'opèrent les métamorphoses de l'univers. C'est cette évidence de la Nature et du mysticisme qui l'accompagne, que François Cheng va devoir quitter. Cependant, il conservera toujours l'amour que les chinois portent aux rochers et aux pierres, parce qu'ils incarnent l'univers originel, aux arbres parce qu'ils sont le reflet du devenir humain en marche vers la plénitude. Quel rôle joue alors la langue française dans la reconstruction d'une identité ?

La langue française a constitué une distanciation en ce qu'elle l'a arraché à cet état de profonde nostalgie dans lequel il se trouvait en 1960 et est devenue pour lui une raison d'être. Peu à peu, elle s'adresse enfin à lui et lui permet de repenser, à travers sa propre culture, la culture occidentale dont il s'est profondément imprégné : « C'est bien à travers une autre langue qu'on éprouve ses richesses et limites et qu'on touche à l'ailleurs du sens » (Cheng, 1982 : 42). C'est par ce passage long et douloureux que le poète accède à une autre dimension, *prend de la hauteur*, selon l'expression chinoise *xing er shang*. Ce temps vécu, cette nouvelle langue, lui offrent un point de vue, une distance qui ne comporte ni regrets, ni mépris, ni indifférence, mais confère au poète une sorte de souveraineté. Celle-ci lui donne une vue plus clairvoyante et plus profonde de la condition humaine. « Toute douleur bue », il peut alors ouvrir un questionnement sur l'univers vivant, la destinée humaine individuelle et sur le destin en général, destin qu'il dé-

finit comme une perpétuelle oscillation entre le désir tendu vers des moments d'extase à venir et l'infinie nostalgie des moments d'extase déjà vécus.

Les arbres de l'infinie douleur/Les nuages de l'infinie  
joie/se donnent parfois signe de vie/A la lisière du vaste  
été (Cheng, 2005 : 70)

Qu'est-ce que la langue étrangère, pour le sujet qui ne la comprend pas ou peu ? Elle est d'abord une musique. Elle chante à l'oreille sans que le sens y soit toujours bien défini. Mais justement, n'est-ce pas dans ce caractère d'étrangeté, ce « unheimlich »<sup>3</sup>, cet inhospitalier, que s'établit une distance qui permet ainsi à l'écriture d'advenir, distance avec ses souffrances, sa culture maternelle, et surtout avec la langue dans laquelle on écrit désormais. Cette voix qui parle dans le poème que je vais commenter, « toujours étrangère, déjà familière » (Cheng, 2005 : 164), n'est-elle pas le témoin de cette acculturation impossible, de cet espace qui se dérobe, qui n'appartenant ni à un monde ni à l'autre, est riche de toutes les potentialités attachées à l'un et à l'autre ? Paradoxalement c'est la voix poétique, qui par sa capacité fulgurante et non discursive de saisie du réel, offre à l'auteur les canaux de communication les plus appropriés. C'est la voix des poèmes de François Cheng, et en particulier du poème extrait du deuxième recueil poétique *Le long d'un amour*, publié aux éditions Unes en 1997 sous le titre *Trente-six poèmes d'amour*, poème inclus dans le volume *A l'orient de tout* à la page 164.

---

<sup>3</sup> Unheimlich est un terme utilisé par Freud pour désigner l'étrangeté

## 2. COMMENTAIRE DU POÈME *VOIX TIENNE DANS LE JOUR*

Voix tienne dans le jour  
    toujours étrangère déjà familière  
De jour en jour plus proche  
    puis un jour soudainement le visage  
Printemps offert  
    à la brise, insaisi...

Voie tienne dans la nuit  
    toujours familière déjà étrangère  
De nuit en nuit plus loin  
    puis une nuit soudainement le sillage  
Etoile filante  
    au cœur d'un cœur brisé

A partir de ce poème, je vais essayer de donner un exemple de l'hybridation thématique et linguistique entre les deux cultures, l'un des ressorts de la genèse poétique de F. Cheng. En ce qui concerne l'aspect thématique, j'ai choisi un poème qui lie la tradition orphique occidentale et la voie du bouddhisme *chan*<sup>4</sup>. La tradition dite orphique, veut que le poète connaissant la douleur

---

<sup>4</sup> La secte du *chan* est rattachée au personnage légendaire de Bodhiharma (début du VI<sup>ème</sup> siècle). Très chinoise et taoïsante, cette secte estime que les textes et les actes pieux sont inutiles et ne constituent en réalité que de simples moyens pour conduire à l'illumination, c'est-à-dire à l'appréhension dans une intuition immédiate de la nature de Buddha qui est en chacun de nous. C'est l'activité de l'esprit qui fait obstacle à cette illumination et il faut donc parvenir à l'absence totale de toute pensée (*wu xin*)

et la souffrance, passe par le royaume des morts. C'est la beauté du chant d'Orphée qui lui permet d'y entrer. Pour accéder aux profondeurs de l'âme humaine, le chant ne peut connaître la plénitude s'il ne rend compte de cette étape. Mystiques et poètes chinois passent par une étape identique afin d'accéder à la Voie. La Voie selon le bouddhisme *chan*, exige une ascèse en trois étapes, qui sont celles de la perception et de la connaissance : voir la montagne/ ne plus voir la montagne/revoir la montagne.

Selon François Cheng :

Pour ce qui est de la Chine..., le processus poétique, à l'instar de l'existence elle-même, passe par le non-avoir et le non être ..., expérience indispensable pour accéder à la vraie source des choses, le souffle n'ayant de cesse, depuis sa base, d'effectuer le passage du non-être vers l'être (Cheng, 2006 : 64).

Voix et Voie sont immédiatement présentes dans ce poème et typographiquement mises en relief.

### **2.1. Voix, amour et résonance**

La passion amoureuse est évidemment la clé de lecture la plus immédiate de ce poème. Il ouvre un monde de la résonance, fondée sur l'euphonie du poème et sa cadence très mesurée. Cette voix qui résonne encore et toujours à travers les vers réactive le souvenir de l'origine perdue, que représente la figure d'Orphée. La présence de l'aimée est suggérée non par son image, mais par sa voix : s'élève un chant d'amour, dans une phrase musicale qui est *tendue* « de jour en jour, de nuit en nuit », car la voix est à la fois « tienne », celle de l'autre, et à la fois résonance, car même

lointaine, il en subsiste l'écho dans les assonances au vers 2 et au vers 8. Elle est présence qui s'approche dans une sorte d'intimité, soudain rendue possible par l'apparition d'un visage, apparition mise en scène par la césure décalée : « puis un jour soudainement/le visage ». L'emploi de l'article défini *le* en relation avec l'adjectif « tienne » fait apparaître un visage déterminé, car il n'y a présence que dans le singulier. La voix s'incarne : dévoilement d'un visage resté pourtant diffus, que la métaphore relativement conventionnelle du printemps saisit dans sa jeunesse et son éphémère ; il est offert à la brise, donc au souffle tiède, à la renaissance vitale. Le double temps de l'apparition est exprimé par les quatre répétitions du mot « jour » ou « nuit », et, par l'utilisation d'un adverbe pour exprimer l'inattendu : cet adverbe « soudainement » par sa longueur semble contenir en lui-même sa propre contradiction. En réalité, cet inattendu n'est que le fruit d'une lente maturation. Joie provisoire, car si le sème *brise* évoque à la fois l'effleurement et la caresse amoureuse, si le phonème BR- évoque le souffle, il porte déjà l'avant-goût d'un chagrin : le visage comme la brise, on ne peut s'en saisir. L'objet d'amour est toujours à distance comme l'est la Beauté. Parallèlement au dévoilement de ce visage, apparaît l'étoile cachée. C'est autour d'une constellation visage/sillage, voix/voie que se joue « le drame » de ce poème. N'est-ce pas l'apparition de la Beauté elle-même qui appartient à l'instant, en une sorte de déchirement, mais qui est Beauté parce que, justement, elle ne dure pas. La douleur de la perte éclate dans le rythme devenu boiteux. Dans sa brièveté, l'adjectif « insaisi », entre la virgule qui le précède et les points de suspension qui le suivent, porte la marque de la violence, de la tension et vient rompre le sens convenu. Il y avait l'attente de ce visage « de jour en jour plus proche » et puis de façon inattendue, il est impossible de s'en saisir ; l'Autre échappe, « toujours étrangère déjà

familière »- « toujours familière déjà étrangère » : aucune virgule ne vient interrompre le processus de cette transformation qui s'effectue graduellement avec une douceur inexorable et amère. Dans cette formule qui s'inverse, se lit une double opposition, celle de ce qui est familier et de ce qui est étranger, mais aussi du « toujours » et « déjà » ; car ces deux adverbes de temps se rapportent tour à tour à familier et étranger ; il n'existe pas de rupture dans le temps, instant et éternité coïncident. La tension instaurée par le chiasme<sup>5</sup> des vers 2 et 8 ne fonde-t-elle pas ce rapport entre une langue mère qui s'éloigne et une langue adoptive qui, à portée de main, soudain se dérobe ?

Cette première strophe ouvre sur un miroitement de sentiments contrastés qui va de l'espoir, de la douceur et de l'intimité à l'étonnement, jusqu'au sentiment de la fragilité, de l'inconnu, au chagrin. L'amour se situe dans un temps de l'ordre du phénoménal qui est celui de la lumière du jour, où l'on pense pouvoir se saisir de ce qui se présente. Le lien qui unit le visage, le printemps et la proximité est la lumière du jour. Celle-ci va s'effacer au profit de la nuit, la Voix s'efface au profit de la Voie et le poème s'élève au dessus du simple chant d'amour.

## **2.2. Une architecture sonore à double sens**

Les deux vocables chargés d'harmoniques respectivement mis eu début de chacune des strophes : Voix de la strophe 1 et Voie de la strophe 2 semblent se répondre dans un strict reflet l'un de l'autre, l'effet étant accentué par leur homonymie. C'est sur

---

<sup>5</sup> Figure de construction qui met en œuvre deux procédés : la répétition et l'inversion

le rapport de ces deux termes que le poème va se construire. En associant de façon très condensée les termes de Voix et Voie dans ce poème, F. Cheng se place directement dans l'ordre de sa démarche, la recherche de la possibilité d'une osmose entre la tradition occidentale : la tradition orphique, et sa tradition poétique native qui est celle du bouddhisme *chan*. Mais ce qui est intéressant dans l'optique où je me place, c'est que pour la tradition chinoise, la poésie est souffle (*feng*) tandis qu'en Occident, dans la tradition orphique issue de la Grèce, la poésie est chant (*sheng*). Dans ce poème, c'est le sème Voix qui apparaît le premier, ce sème Voix dont l'énergie vient de ce que, monosyllabique, il est placé en tête de strophe, et inscrit d'emblée poète et lecteur dans le domaine de l'ouïe, donc de la musique. Le chant est perceptible par un rythme : monosyllabiques du premier vers, suivi par des mots qui s'étirent en longueur dans le second. Ces mots se terminent tous par des *r* et par des *e* muets, et donc restent en suspens. Les phonèmes -ERE de étrangère et -IERE de familière fondent les vers dans l'élément léger de l'aérien, mais surtout dans les « airs », air musical, air étrange grâce à l'illusion de la nouveauté qui rappelle « L'air de la haute enfance/...jadis éclatant puis oublié/... longtemps enfoui puis souvenu » (Cheng, 2005 : 204). F. Cheng se situe donc d'abord comme un poète fidèle à la tradition orphique, qui est puissance de l'amour et force vitale, « Printemps offert », désir d'entendre. C'est le phonème *sheng* (la voix) qui va susciter la résonance du *feng*, le souffle primordial qui est la voie, et non l'inverse. Et c'est l'union de ce vent cosmique avec la voix de l'être qui va conduire au plus haut degré de l'élévation spirituelle, à l'étoile filante de la seconde strophe.

Si le sème de Voix trouve son reflet dans celui de Voie, c'est aussi parce que le poème met en valeur la fonction maïeutique de l'écoute. C'est grâce à cette voix étrangère, donc difficilement

compréhensible, perçue à distance, mais qui se rapproche, qu'il y a dévoilement. Comme si les figures de Socrate et de Confucius venaient se superposer. Comme si cette langue française, chèrement acquise par le poète, grâce à la vibration orphique, venait enrichir la perception du sens de la destinée humaine selon le *chan*. Car l'accès à la voix orphique aussi bien qu'à la voix du *chan* obéit à une exigence éthique, un principe de conduite qui engendre les métamorphoses :

La vraie voie se continue par la voix  
Mais la juste voix ne surgit  
qu'au cœur de la voie (Cheng, 2005 : 317)

La voie, *le dao*, est un chemin, tout comme la vie orphique qui passe par la mort. Et il est impossible de ne pas penser que dans l'esprit de F. Cheng, l'exil est un enfer, que l'abandon de la langue chinoise fut bel et bien une mort. Mais la mort n'est pas une étape définitive, car la voix est aussi semence, germe. Par le simple fait de sa résonance, à travers l'oubli, elle reste présente par les instants incarnés, *présence -absence*. Elle indique donc au poète un lieu, non pas celui du regret ou du désespoir, mais celui de la métamorphose où tous les possibles, à travers le drame de la disparition, se révèlent. C'est cette rémanence dans le temps du vécu qui est source de la richesse humaine et de la transfiguration créatrice, qui conduit de la superficie du visage à la profondeur du cœur. La tautologie du dernier vers prend alors tout son sens : « au cœur d'un cœur brisé ». Elle sert à la fois la logique, celle du chagrin d'amour, et l'inattendu, en la présence de deux cœurs. Mais bien plus, elle figure la profondeur d'un espace situé au-delà du cœur émotionnel et amoureux, dont la fracture révèle un autre cœur qui bat, celui de la nuit cosmique qui transfigure

le visage en étoile filante. Dans l'obscurité de la nuit, le poète est en état de capter la lumière à sa source. La vraie lumière n'est pas celle du jour, celle qui éclaire la première strophe, mais celle de la nuit. Et pour F. Cheng la nuit est mystique. Cette étoile filante, c'est la fulgurance de l'instant, l'Unique trait de pinceau, le Verbe incarné : « Vraie Lumière/ celle qui jaillit de la Nuit/ Et vraie Nuit/ celle d'où jaillit la Lumière » (Cheng ; 2005 : 230). F. Cheng réinscrit alors l'homme dans la conception ternaire chinoise de l'univers : de l'union du Yang solaire orphique et du Yin nocturne *chan* dans le *zhong* qui est le centre, cœur ou vide médian, de « l'entre » dit le poète, naît la parole poétique, parole cosmique alliant la profondeur de l'intériorité humaine et l'immensité de l'univers.

Entre/Le nuage/et l'éclair/Rien /Sinon/Le trait/de l'oie  
sauvage/Sinon/Le passage/Du corps foudroyé/au royaume  
des échos/Entre (Cheng, 2005 : 274).

C'est ainsi que le chant, *sheng* se mêle au vent, *feng*.

L'architecture du poème, qui allie la verticalité terre/ciel, le cercle du familier et de l'étranger revenant et disparaissant tour à tour, la profondeur du cœur, obéit à l'esthétique chinoise qui veut qu'il n'y ait jamais de discontinuité entre les éléments peints et les éléments écrits du poème inscrits dans le tableau, mais elle ne se limite pas aux figures géométriques pour définir les propriétés d'un espace-temps. Elle est avant tout une architecture sonore. Sa structure est très remarquable en ce qu'elle fait sens à la fois pour la construction orphique du poème et pour la langue idéographique chinoise inscrite en filigrane et la conception du monde qu'elle sous-tend. Le matériau sonore du poème est utilisé de façon à mettre en relief ce qui laisse trace et ce qui résonne

phonétiquement. Cette dissémination sonore manifeste la résonance orphique du monde.

### 2.3. Résonance orphique du monde et dissémination sonore

La Voix résonne dans la Voie qui introduit la seconde strophe de façon homonymique ; même quand elle s'est tue, la voix laisse une trace, elle reste même présente dans son homonyme, ce qui veut dire qu'elles sont de même nature ou, tout au moins, que l'une est le prolongement de l'autre. Le sème tienne repris dans la strophe 2 le confirme et accentue le parti pris musical : la note est tenue, et continue à résonner, peut-être portée par la brise, ce souffle qui fait que les mots respirent, qu'ils font parfois silence, *insaisis* .

Cela signifie que le chant orphique chez F. Cheng comme chez le poète allemand R.M. Rilke s'attarde, se prolonge en écho. On trouve ces vers dans un *Sonnet à Orphée* de Rilke (Rilke, 1994 : 183) « O du verlorener Gott ! Du endlicher Spur ! »<sup>6</sup>. F. Cheng reprend en charge cette fonction orphique du poète qui est avant tout musicale. Les phonèmes sont les vecteurs de ces innombrables résonances : -ERE, -ERT, -IERE dans « étrangère », « familière », « offert », -AGE dans « visage », « sillage », -BRI dans « brise », « brisé », -OI dans « voix », « voie », « étoile » , de même que les nombreuses répétitions : « toujours » (deux fois), « jour » (quatre fois), ce qui fait cinq répétitions du phonème -OUR dans la première strophe et une dans la deuxième. Il y a donc une survivance du phonème -OUR dans la deuxième strophe. Le sème « nuit » apparaît quatre fois, et les autres, « soudainement », « cœur », « dans », « déjà », « plus », deux fois chacun. Les deux sèmes qui

---

<sup>6</sup> « Ô dieu perdu ! Trace infinie ! »

semblent échapper aux assonances et répétitions sont « Printemps » et « filante ». S'il y a tension entre ce qui est éphémère, ce qui file, et ce qui laisse trace, l'étude des sonorités démontre clairement que ce sont les traces qui colonisent totalement le poème.

C'est encore la double résonance subsistant dans le dernier vers (le sème cœur répété et le qualifiant brisé reprenant brise) qui domine et induit l'idée qu'après la rupture, il se trouve encore une trace, un reste de souffle, un cœur qui bat. Le sens du poème s'éclaire à travers l'analyse du matériau sonore. Mais il est possible de superposer une deuxième lecture, par le déchiffrement d'une écriture idéographique chinoise sous-jacente, signe d'une unité organique du monde, tel que le conçoit la pensée chinoise. Le rôle de la dissémination sonore est alors double : elle permet de figurer la trace sonore orphique mais aussi d'entendre l'unité des éléments qui se répondent, et par là même de remplacer le rôle qui revient visuellement dans la poésie chinoise aux idéogrammes, celui de rendre compte de l'unité cosmique. La dissémination sonore est alors l'équivalent de l'expansion de la clé dans l'écriture idéographique. Un mot sur les idéogrammes est nécessaire à la compréhension de ma démonstration.

#### **2.4. La dissémination sonore et l'unité organique du monde**

Tous les signes chinois, quelque soit le nombre de traits nécessaires à leur écriture, ont la même taille et sont inscrits dans un carré de surface unique. Ils sont monosyllabiques. Du point de vue de leur structure on peut distinguer les caractères simples et les caractères composés. Les caractères simples ont des traits peu nombreux, les autres sont composés de deux ou trois parties. Les parties composantes les plus utilisées sont devenues des radicaux ou des clés, qui peuvent se combiner avec un autre caractère pour

forger un nouveau sens. Certains composés résonnent ensemble, le sens venant alors de leur juxtaposition par exemple l'idéogramme *ming* : soleil + lune = clarté ; mais dans la plupart d'entre eux il y a un élément qui détermine le domaine de sens dans lequel se situe l'idéogramme : par exemple la clé du cœur indiquera le domaine du sentiment, le reste du caractère servant à préciser la signification de l'idéogramme à l'intérieur du domaine délimité. C'est cette possibilité de combiner ensemble les caractères qui donnent à la langue chinoise un pouvoir créateur étonnant, notamment grâce à la possibilité de ce que j'appelle l'expansion de la clé. Si par exemple la clé de l'homme est intégrée dans une suite de caractères, cela signifie que l'homme non seulement fait partie de l'espace spatio-temporel défini par la suite de ces caractères, mais aussi qu'il participe à son devenir, ceci sans que le discours lui-même ne l'explique. Le poème de Wang Wei<sup>7</sup>, « Le talus aux hibiscus », en est un exemple parfait. Dans le poème « Voie tienne dans le jour » le fait qu'on trouve une identité sonore entre « brise », « brisé », « cœur » et leur association dans « cœur brisé », signifie qu'une même essence unit les termes et qu'ils interagissent soit en se mêlant, soit en s'opposant. C'est aussi cette exploitation du non-dit de la langue idéographique, de sa polysémie immanente, que F. Cheng essaie de restituer dans l'usage de la résonance. Les homonymes Voix et Voie ont aussi cette fonction. Employés comme des idéogrammes, dans un vers purement nominal et sans article, ils fonctionnent comme des accumulateurs d'énergie, d'où partent en ondes, les réseaux métaphoriques et métonymiques. F.

---

<sup>7</sup> Ce poème a été traduit et commenté par F. Cheng dans son Anthologie de la poésie des Tang : « Au bout des branches, / fleurs de magnolia / Dans la montagne ouvrent leurs rouges corolles / Un logis près du torrent, calme et vide / Pêle-mêle, les unes éclosent, d'autres tombent. »

Cheng tout en reprenant à son compte la tradition occidentale reste fidèle à la conception organique de l'univers, née de la vision du *dao* régi par un principe unitaire, l'expansion du souffle vital. Jouant sur la non univocité des mots, il dessine « un paysage par delà le paysage » selon l'expression de Sikong<sup>8</sup>.

## 2.5. Architecture sonore et images-événements

De la même façon que les idéogrammes dans la poésie chinoise, par les rapports qu'ils entretiennent entre eux et entre les réalités désignées grâce aux éléments qui les composent, constituent des systèmes métaphoro-métonymiques, de même les unités syntagmatiques dans les poèmes de F. Cheng ne sont plus de simples élément métaphoriques du poème, mais de véritables événements en apparence autonomes, reliés par un élan, un rythme, celui dans lequel les éléments communiquent entre eux. Une figure engendre une autre figure non par une logique discursive, mais par les affinités ou les oppositions qui les attirent ou les séparent.

« Grâce à une structure éclatée, où les « entraves » syntaxiques sont réduites au minimum, les images dans un poème, par-dessus la linéarité, forment des constellations qui, par leurs feux croisés, créent un vaste champ de signification » (Cheng, 1996 : 105).

Cet art poétique qui s'applique à la poésie de la Chine classique paraît tout à fait valable dans notre poème. Les réseaux métonymiques créés sont reliés par la résonance : la voix, la voie et l'étoile, puis le visage et le sillage, la brise et le brisé. En outre, l'emploi du parallélisme, forme très prégnante dans la poésie chinoise classique, crée l'échange constant entre les entités en présence,

---

<sup>8</sup> Sikong-Tu, peintre chinois, 837- 908

chacune se réfléchissant l'une dans l'autre. Il n'y a pas vraiment de progression logique entre les deux strophes du poème. C'est le parallélisme qui remplace la logique du discours par sa structure de correspondance, chaque élément étant renvoyé à son double. L'effet que produit la rupture du parallélisme dans les vers 5 et 6, 11 et 12, renforcée par la rupture phonique, prend alors toute sa valeur expressive et vient donner la dynamique de l'élan à l'image-événement.

En s'appuyant sur les ressources sonores et rythmiques de la langue française d'une part, et les outils offerts par l'idéographie d'autre part, F. Cheng réussit ce tour de force de créer une stylistique de l'équivalence entre les figures poétiques chinoises et les figures poétiques occidentales, se frayant ainsi un passage possible entre la métamorphose orphique et la conception chinoise d'un cosmos en perpétuelle mutation, dont les souffles Yin et Yang s'allient dans le Vide médian. F. Cheng s'inscrit dans un double mouvement. Il laisse entendre résonner la voix chinoise dans la voix française, en particulier, celle du poète chinois Du Fu<sup>9</sup>. Par le jeu d'une interpénétration du temps et de la spatialité, caractéristique du peintre-poète chinois, d'un parallélisme subtil et rigoureux qui conduit à l'Ouvert, par l'usage des consonances qui ouvrent sur un prolongement de sens, F. Cheng reprend la conception d'un au-delà de la représentation (*xiangwai*), qui émane de la prise de conscience taoïste de l'indicible et conduit à une forme de transcendence. Mais par ailleurs, il confère non plus à l'œil, selon la tradition de l'ascèse *chan* du « voir- ne plus voir- revoir », mais à l'oreille la fonction de voyance. C'est lorsque la Voix s'élève

---

<sup>9</sup> Du Fu (712-770) est considéré comme le plus grand des poètes chinois, « le saint de la poésie »

qu'elle ouvre la Voie et c'est par la construction sonore de la forme poétique que le poète réalise l'unité de l'Origine et abolit « la crise du sujet » qui est sa condition première. La poésie n'est pas pour autant un simple projet harmonique. Elle tend plus encore à rechercher un rythme, celui d'une pulsation fondamentale. F. Cheng s'insère ainsi dans le courant moderne d'une poésie de résonance, qui « engage... une vocation sans cesse accrue du poète à l'intériorité » (Finck, 2004 : 321), s'inscrivant explicitement dans une filiation rilkéenne (Rilke, 1994 : 132) :

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung !  
O Orpheus singt ! O hoher Baum im Ohr !<sup>10</sup>

Il rejoint également Henri Michaux, dont il a traduit l'œuvre poétique en chinois, poète qui revendique ainsi une identité : « Je suis gong, ouate et chant neigeux » (Michaux, 1980 : 177), et comme lui se fait gong (Cheng, 2005 : 101) :

Soudain le silence se fait  
Au coup de gong fatidique.

Grâce à la distanciation opérée par l'exil et à l'œuvre du temps, c'est le poète lui-même qui devient ce creuset, ce Vide médian, dans lequel peuvent se fondre les formes de l'une et l'autre culture, et les mélodies de chacune tendre à l'accord. La violence de ce grand écart, transmuée par les métamorphoses successives, engendra un recueil poétique dont F. Cheng nous donnera cette définition

---

<sup>10</sup> « Lors s'éleva un arbre. Ô pure élévation/Ô c'est Orphée qui chante ! Ô grand arbre en l'oreille »