



HAL
open science

“ L’émergence de la poésie chinoise dans les paysages
silésiens : l’exemple de Pintor chino y paisaje ”

Idoli Castro

► **To cite this version:**

Idoli Castro. “ L’émergence de la poésie chinoise dans les paysages silésiens : l’exemple de Pintor chino y paisaje ”. Mélanges (Hommage à Jacques Soubeyrou), Editions du CELEC, pp.683-699, 2008. hal-03905066

HAL Id: hal-03905066

<https://hal.science/hal-03905066>

Submitted on 3 Feb 2023

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.

Copyright

Mélanges en hommage à
Jacques Soubeyroux

Textes réunis par
Philippe Meunier et Edgard Samper



Éditions du CELEC

L'émergence de la poésie chinoise dans les paysages silésiens : l'exemple de «Pintor chino y paisaje»

Idoli CASTRO

Dans une Note aux « Cinq poèmes chinois... » qui clôt le recueil *Pasos en la nieve*, Jaime Siles exprime, dans une suite de comparatifs de supériorité, l'ampleur de « l'impression » que lui a faite la Chine lors d'un voyage¹. Cette impression ne se révèle pas alors comme une nouveauté mais comme un déjà-vu : «Me parecía haber estado allí en un estado anterior imprecisable que me obligaba no sé si a recordar o a revivir»². Y a-t-il des traces de cette façon d'être-au-monde propre à l'Extrême-Orient dans les recueils antérieurs ? Cette façon d'être-au-monde que partage le poète n'est-elle pas davantage régie par une façon d'être-au-langage, non soumise au principe de non-contradiction et à la rigidité d'un Logos dominant et hérité d'Aristote ?

Nous avons décidé de nous consacrer à l'étude d'un seul poème parmi les sept que comprend la troisième section du recueil, intitulée «Cinco poemas chinos y dos que lo podrían ser»³. L'apport d'un discours général sur cette section et sur l'influence apportée par le *wen* chinois dans la poésie silésienne nous semblait trahir les principes mêmes d'une civilisation qui n'admet pas une démarche théorisante, globalisante et systématique telle que la pratique l'Occident. A une approche qui

¹ Jaime Siles, Nota a «Cinco poemas chinos...», *Pasos en la nieve*, Barcelona, Tusquets Editores, 2004, p. 175 : «China ha sido la mayor impresión cultural que he sentido en mi vida. Más aún que mi juvenil inmersión en el griego y el latín; más aún que mi experiencia asumida de la cultura centroeuropea y germánica; más aún que mi vivencia de toda la cultura mediterránea. China, en sólo quince días de contacto con ella, hizo entrar en crisis al europeo de formación que había en mí.»

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 35 sq : «Bampo», «Pintor chino y paisaje», «Palacio imperial: Pekín», «Mezquita de Xi'an», «Apunte: sólo un trazo», «A veces oigo una campana china», «Haikus del jardín de Luxemburgo».

tendrait à engloutir l'art du détail chinois, nous avons préféré celle qui épouse l'œuvre, attentive à chaque détail sans jamais l'épuiser. Cette méthode de lecture reste en accord avec la tradition chinoise du commentaire, qui « ausculte le texte à tous les niveaux », ne cherche pas à « rassembler », à concentrer le sens, mais à « l'étaler », à le diffracter⁴. En outre, dans la tradition chinoise de l'analogie, les commentateurs érigent leur « leçon de lecture » en véritable leçon de vie, où « il ne s'agit pas d'aller prendre » (en l'occurrence le sens), « mais plutôt de laisser venir »⁵ ; d'où notre volonté de ne pas emprisonner les poèmes dans un carcan généralisant, mais de découvrir, d'accéder à leurs sens, sans jamais vraiment les posséder, par le détour d'une lecture sinueuse et littérale qui accepte le retour en arrière pour une meilleure compréhension – sachant que la com-préhension ne répond pas à un désir de posséder le texte, mais de lire ensemble, de nous lier au texte et de se laisser emporter dans son mouvement.

L'émergence du *wen* chinois dans la poésie de Siles ne résulte pas d'un processus intertextuel opéré par un poète certes érudit et cosmopolite. Ce terme, utilisé pour désigner le signe écrit puis le texte, ne se cantonne pas au seul domaine de la littérature, puisqu'il correspond aussi à tout ce qui transforme et civilise. Nous partons donc à la fois à la découverte d'un autre rapport au monde et d'un autre rapport à la langue.

PINTOR CHINO Y PAISAJE

HE visto como un punto
2 lo que era aquel paisaje
que, fuera de mis ojos,
4 desapareció ya.

Queda sólo esta agua
6 de tinta sobre un lienzo
donde nubes sin rumbo
8 sombrean un bambú.

En él veo la orquídea
10 de fucsia temblorosa
y, a través de su aroma,
12 escucho su temblor.

⁴ Rainier Lanselle, « De l'indirect comme source d'effet (la tradition chinoise) », *L'allusion en poésie*, Etudes réunies par Jacques Lajarrige et Christian Moncelet, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, p. 38.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

- En el papel he visto
14 lo que era aquel paisaje
y en su pintura he visto
16 lo que también soy yo.

Dès le titre nous retrouvons les trois valeurs du *wen* : tout d'abord dans son rapport à la littérature, à travers la figure du peintre, qui en Chine s'assimile souvent à celle du calligraphe – en outre, la racine indo-européenne *°peig-*, d'où provient le latin *pingere*, se rapproche des termes qui dans le vieux perse, le vieux slave ou le vieux prussien signifient écrire. Ensuite, le mot *paisaje*, dérivé de *pagus*, c'est-à-dire l'habitant du canton, puis la région géographique habitée, porterait en lui un mode d'habitation de l'espace lié à une dimension collective en chemin vers la civilisation. Enfin, la lettre « y », au-delà même de sa fonction de coordination, prend une valeur calligraphique en renvoyant au signe écrit tel que le conçoit la tradition de la langue écrite chinoise. Cette lettre est ici d'autant plus significative qu'elle nous fait remonter, par son aspect visuel, au tout premier sens du *wen*, à savoir les traces laissées par les oiseaux. Cette réactivation que nous opérons de ce que Sartre appelait, à propos de la poésie, « une ressemblance magique » avec le monde, nous fait revenir aux origines mêmes de l'écriture, d'un signe établissant un rapport motivé avec le monde⁶. Si ce rapport s'est conservé dans les idéogrammes de l'écriture chinoise, il est absent de notre système d'écriture, dont le Y serait le seul cas, lien à la fois fragile mais essentiel avec le monde. Cette légèreté visuelle, que transcrit cette lettre comme empreinte d'un oiseau, n'est pas anodine : le motif même de l'oiseau, primordial dans les recueils antérieurs (et présent également dans le travail d'illustration qu'accomplit Enrique Brinkmann dans la revue *Litoral*) nous incite à imaginer une migration poétique augurée par le signe-cygne silésien depuis les terres de Mallarmé jusqu'au royaume du Soleil Levant. Cette trajectoire a progressivement conduit le poète à se détourner d'un repli métapoétique du signe langagier, hérité du poète français, et à favoriser (notamment dans la deuxième partie de son œuvre, à partir du recueil *Columnae*) le retour au monde et aux choses, la métapoésie étant peu à peu devenue force désirante, mouvement vers le monde. Or, c'est ce mouvement vers, ce lien que rend manifeste d'un point de vue visuel, lexical et syntaxique la lettre « y ». Dans la philosophie extrême-orientale, la place accordée aux entités, à tout ce qui touche leur essence – cette philosophie de l'Être si chère aux occidentaux, héritiers de Parménide – importe bien moins que le lien qui les unit. L'essentiel se trouve moins dans les choses que dans ce qui les relie. Au niveau lexical et syntaxique, la conjonction *y* constitue à la fois ce qui unit

⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 21.

et ce qui sépare, ou du moins ce qui peut relier les entités complémentaires et/ou opposées, voire ce qui met en valeur cette complémentarité ou opposition. Phonétiquement, elle est ce son ténu, le plus fermé de la gamme des voyelles palatales, fil sonore par lequel tout tient et tout peut se briser. Graphiquement, une barre oblique vient en toucher une seconde, plus longue. Arrivant en un sens opposé, elle brise la seconde en un point d'intersection qui, néanmoins, n'empêche pas cette dernière de poursuivre sa route. De même, les deux entités ici présentes, à savoir le peintre chinois et le paysage, s'entrelacent tout en conservant une liberté et une indépendance de signification.

Le titre nous convie donc à un regard qui accepte et retrouve cette magie du visible scriptural. Cela nous semble indispensable dans la mesure où le poète se place d'emblée sous l'égide chinoise et inscrit, dans le titre même, l'indice d'une lecture visuelle de l'écriture à travers le mot *pintor*, et plus précisément, à travers la précision de l'adjectif *chino*. D'un point de vue grammatical, l'adjectif ajoute un simple apport de signification qui trouve son support hors de lui-même. Toutefois, l'adjectif *chino*, dont le support est a priori antérieur, devient ici primordial, voire central. Tout d'abord parce qu'il vient rompre la symétrie des deux substantifs coordonnés. Puis, parce qu'il peut être considéré, au même titre que la conjonction *y*, comme un mot vide selon la tradition chinoise. En effet, la langue écrite chinoise alterne les mots vides et les mots pleins (ces derniers comprenant les substantifs, les verbes d'action et de qualité). Or, les mots vides ne sont pas sans importance, puisque cette catégorie ne s'oppose pas, comme dans la pensée occidentale, à l'Être. Ce vide « est considéré par la pensée chinoise comme le lieu où les entités vivantes ou les signes s'entrecroisent, s'échangent de façon non univoque, lieu par excellence où se multiplie le sens »⁷.

De par son statut, l'adjectif *chino* peut donc ici être rapproché de la conjonction *y*, avec laquelle il forme d'ailleurs la synérèse nécessaire à l'obtention d'un vers heptasyllabique, qui va en outre donner le rythme à l'ensemble du poème, composé également d'heptasyllabes. Bien plus, son rôle importe davantage que celui de la conjonction, car il s'agit là de ce que l'on appelle un adjectif de spécification ou de relation : ce mot vide porte donc en lui un substantif – *de China* – qui aurait été adjectivé pour devenir le lieu de la liaison (c'est-à-dire le vide). Comme nous l'avons dit dans un premier temps, l'adjectif vient s'intercaler entre les deux substantifs, devenant ainsi le point d'appui de la conjonction. Mais, de fait, il est aussi celui qui retarde le sens, ou du moins le dévie, pour

⁷ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise* suivi d'une *Anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Seuil, 1996, p. 38.

mieux y accéder⁸. Il spécifie un type de regard, celui du peintre, et détermine également le paysage, le *pais*, c'est-à-dire le mode d'habitation. Mot vide qui renferme un mot plein, il constitue une sorte de « muraille » que le mot *pintor* doit franchir pour voir et accéder au mot *paisaje*, et inversement :

La muraille, la bonne muraille, en même temps qu'elle protège, est donc ce qui peut être contourné : elle est ce qui, grâce au contour qu'elle induit, permet l'accès⁹.

Grâce à ce mot-muraille, chaque entité conserve son « intégrité », aucune n'est « décentrée », mise sous la dépendante de l'autre terme¹⁰. De la sorte, placer le mot *pintor* en première position ne signifie aucunement qu'il aille prendre possession du paysage. Au contraire, la muraille, c'est-à-dire l'obstacle, est placée du côté du mot *pintor*. Elle est la Voie que va emprunter le mot *pintor* pour accéder au mot *paisaje*, et qui va déterminer son mode d'accès (et qui le détermine lui-même) – alors que le mot *paisaje* reste non déterminé, il peut emprunter le chemin de la muraille, mais il peut aussi se maintenir dans son territoire. Si le peintre existe à travers l'adjectif *chino*, s'il a besoin de cette précision comme point d'attache, comme point d'ancrage de son « écriture » et point de départ de son regard, le paysage représente à la fois l'inchangeable, l'immuable, de par son lien avec la nature, et ce qui peut tout être, champ de tous les possibles, flexible et adaptable à différents modes d'habitation parce que non déterminé. En fin de compte, placer une muraille entre les deux entités, c'est surtout leur laisser la possibilité de se rejoindre, librement, en suivant le mouvement à travers le vide, mouvement naturel de l'un vers l'autre.

Le titre nous invite d'ores et déjà à une lecture non littérale, à une lecture qui ne suit pas l'ordre de l'expression discursive. Ce mode de lecture qui refuse le sens unique, littéral et temporel dans son déroulement, semble naturel à toute herméneutique de la poésie. Toutefois, il faut rappeler que cette dernière se positionne à l'encontre de la logique, c'est-à-dire du logos. Le logos, tel qu'il a été hérité de la tradition aristotélicienne, a imposé la définition suivante de la parole : parler, c'est dire, dire c'est dire quelque chose, et dire quelque chose c'est donner un sens¹¹. La seule parole qui ne soit pas soumise à un objet, à cet

⁸ Voir l'ouvrage de François Jullien, *Le Détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, 1995.

⁹ Rainier Lanselle, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹¹ Nous empruntons ces éléments théoriques à François Jullien, *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*, Paris, Seuil, 2006.

impératif du dire quelque chose, et qui plus est de dire quelque chose qui soit Un, unique (puisque le même mot ne peut signifier quelque chose et son contraire), est la poésie. Pour la parole poétique, il ne faut pas « immanquablement un certain objet du dire pour que dire soit assuré » et « légitime »¹² ; et « ne pas signifier quelque chose d'un », cela n'équivaut pas à « ne rien signifier du tout »¹³. Parallèlement, si la poésie occidentale ne se plie pas au logos, elle a longtemps été influencée, et encore actuellement, par la quête onto-logique :

Cette unité objective, fondant l'identité de la signification des mots, on sait qu'Aristote l'appellera d'un nom nouveau : *l'essence* (« c'est parce que les choses ont une essence que les mots ont un sens », commente Pierre Aubenque) ; le logique et l'onto-logique sont définitivement couplés et c'est une essence « une » qu'énonce désormais le logos¹⁴.

Non seulement il n'existe pas, dans la tradition chinoise, d'opposition entre l'expression discursive de la prose et la poésie, entre le logos et l'anti-logos, mais la primauté n'est absolument pas donnée à cette dimension ontologique : la parole suit une logique du procès et de la transformation, distincte du devenir tel que l'avait pensé Héraclite, comme l'intermédiaire entre l'Être et le non-Être¹⁵. Comment situer alors la poésie silésienne qui revendique dans ce dernier recueil l'influence de la pensée chinoise et qui a pourtant souvent été considérée comme une poésie ontologique ? N'oublions pas que Jaime Siles lui-même perçoit ce contact avec le monde chinois comme le moment de la révélation de quelque chose qui était déjà là. Étrange pour l'auteur du poème « Parménides », où il met en scène le personnage de l'Être et celui de l'Identité. Néanmoins, nous sommes en droit de nous demander si cette parole poétique qui inscrit l'Être dans son écriture, qui le questionne, qui exprime ses doutes (le mot *duda* est récurrent) sous-tend réellement une quête ontologique ou bien si elle n'aboutit pas, paradoxalement, à une remise en question (intuitive et non clairement dite) de cette primauté de l'Être. La deuxième partie de son œuvre se détournera d'ailleurs des voies du *Ser* pour celles de *l'Estar*.

Ne pas privilégier une lecture linéaire et temporelle de la poésie, c'est-à-dire une lecture qui suive la direction logique et discursive de ce qui est écrit au détriment de l'organisation spatiale de l'espace de l'écriture poétique, suppose donc une tentative d'accéder à une autre conception du monde et à une autre lecture du monde, à laquelle semble

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

nous inviter ce poème. Comme nous lecteurs, il ne prétend pas parvenir à cette autre lecture ni se dépendre complètement des automatismes hérités des origines de notre civilisation. A travers l'espace poématique, la voix tente d'accéder à un espace autre, où les règles qui régissent le temps sont différentes et non soumises à la linéarité. En lui, la parole ne doit pas forcément « être » quelque chose, elle est avant tout « capacité », possibilité de mouvement vers l'autre, de transformation de soi (transformation de la parole dans la parole et non pas en fonction d'un objet vers lequel elle serait obligée de tendre), et dans ce sens elle implique à la fois une lecture syntagmatique et paradigmaticque, indispensable si l'on veut accéder à l'harmonie, à l'équilibre,au *Dao*.

L'affinité entre écriture et peinture, primordiale dans la tradition chinoise, s'expose dans le présent poème : il s'approprie l'espace de son écriture et de sa lecture telle la peinture, que les chinois appellent *wu-sheng-shi* (« poésie silencieuse »). Sa composition évoque, par certains aspects, la forme la plus importante de la poésie classique chinoise qui émerge sous le règne des Tang : le *Lü-shi* (« huitain régulier »). Ce type de poème se compose de deux quatrains, dont l'unité de base comprend deux distiques. Le mètre peut varier entre cinq à sept pieds. La caractéristique de cette forme réside dans la mise en place de parallélismes d'ordre phonique, lexical, symbolique, syntaxique....

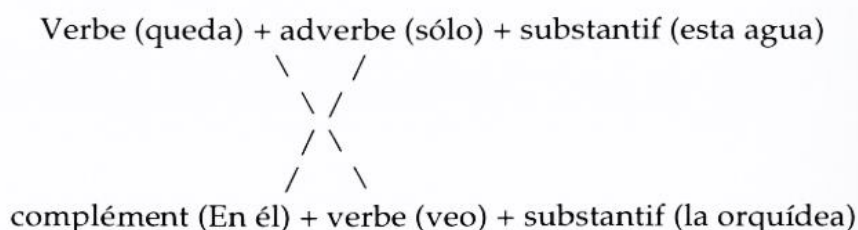
«Pintor chino y paisaje» serait donc l'écho, certes lointain, d'un *lü-shi* long, ou *chang-lü*, qui prolonge la forme originelle en plusieurs strophes. Ecrit en heptasyllabes, chaque distique constitue une unité de sens et syntaxique ; mais, à l'intérieur des quatrains, ils sont reliés entre eux soit par une conjonction de subordination (*que* et *donde* pour les deux premiers quatrains), soit par une conjonction de coordination (*y* dans les deux derniers), comme si le lien, l'idée de réciprocité instaurée dès le titre se répétait. Il est important de préciser que le *lü-shi* ne mettait pas « seulement en valeur les traits spécifiques d'une langue, mais [représentait], à sa manière, une certaine conception philosophique, essentielle aux Chinois »¹⁶. Le parallélisme, tel qu'il avait été mis en valeur par les poètes des Tang, répondait aux principes de complémentarité et d'opposition régis par le couple du *Yin-Yang*. Le poème silésien ne réalise pas rigoureusement cette structure, certes parce que la langue même, héritière du Logos, ne le permettrait pas : comment faire en sorte qu'un signe puisse solliciter son contraire ou bien son complément (son autre), si la condition même de son existence est fondée sur le principe de non contradiction ? Néanmoins, il nous semble que si le parallélisme ne s'accomplit pas au niveau du détail des vers, il apparaît, de manière plus ample, au niveau des strophes.

¹⁶ François Cheng, *op. cit.*, p. 60.

Le premier élément, qui attire notre attention, correspond à l'épanouissement des formes verbales sur l'espace de la page. Or, le parallélisme se définit avant tout comme « une tentative d'organisation spatiale des signes dans leur déroulement temporel », et comme une façon de les « soustraire à l'emprise du temps »¹⁷. Il ne s'agit pas ici de maîtriser le temps, de le dominer, de le spatialiser pour exorciser notre peur de l'instable¹⁸. Au contraire, ce déploiement des formes verbales ouvre, dans l'espace poématique, les portes d'accès à des temps divers, libérés de la direction unique imposée par l'axe du passé vers le futur : le temps peut alors opérer des retours en arrière, être multidirectionnel et non logique (tout en « fluidifiant » l'espace).

Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3	Strophe 4
He visto_____	Queda_____	__veo_____	____he visto
____era_____	_____	_____	____era_____
_____	_____	_____	____he visto
desapareció____	sombread_____	escucho_____	____soy____

Sur l'ensemble, les deux strophes du milieu disposent leurs verbes de manière quasi identique, avec certes une légère variante dans les premiers vers :



Ces quatre verbes s'insèrent dans le *hic et nunc* du présent de l'indicatif. Ce temps qui va de soi n'a pas besoin de marque temporelle pour se dire ; il est ainsi capable d'énoncer aussi bien des événements du passé que du futur. Paradoxalement, cette neutralité lui donne une telle prégnance qu'il est aussi le plus apte à s'ancrer dans l'espace. En revanche, dans les première et quatrième strophes, on assiste davantage à une sorte d'inversion de la position des verbes : dans la dernière strophe, ces derniers se sont déplacés vers la fin du vers. Leur deuxième vers constitue le seul élément de stabilité : *lo que era aquel paisaje*. L'imparfait

¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹⁸ Voir Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1966, p. 161 : « Nous avons instinctivement peur des difficultés que susciterait à notre pensée la vision du mouvement dans ce qu'il a de mouvant ».

instaure une durée explicitement énoncée par rapport aux deuxième et troisième strophes, où le présent implique davantage une expérience de l'instant. Le passé composé *he visto* est dupliqué, et à la disparition soudaine qu'énonce le passé simple dans la première strophe se substitue l'apparition au présent de la première personne dans la dernière strophe. Si l'on compare ce déplacement des formes temporelles avec leur quasi immobilité dans les deux strophes du milieu, on distingue un mouvement à quatre temps qui semble obéir à la loi dynamique de l'espace-temps manifeste dans les *lü-shi* :

Si le parallélisme est caractérisé par sa nature spatiale, les vers non parallèles, qui respectent la syntaxe normale, sont soumis à la loi temporelle. [...] L'ordre du temps qui inaugure le poème reprend, en fin de poème, ses « droits ». Tout se passe comme si le poète, tout en étant conscient de son pouvoir sur le langage, doutait de la permanence d'un univers de certitude forgé par lui¹⁹.

Ainsi donc, les premier et le quatrième distiques non parallèles correspondraient à la dimension temporelle, alors que les deuxième et troisième distiques parallèles à la dimension spatiale. Dans notre cas, ce sont les strophes qui fonctionnent de cette façon. En outre, comme dans le schéma que nous offre François Cheng, la première coïncide avec un « temps fermé », la deuxième avec un « espace statique », la troisième avec un « espace dynamique », la quatrième avec un « temps ouvert ».

La première forme verbale impose d'emblée un temps hybride et la présence de la première personne. L'hybridité du passé composé tient certes de ce rapport qu'il établit entre le présent de son auxiliaire et le passé du participe. Toutefois, ce lien demeure ambigu, puisque, s'il instaure une fluidité temporelle, il sépare également l'auxiliaire, porteur de la personne et installé dans l'espace du présent, de l'action verbale rejetée dans le passé. Nous avons donc de nouveau l'idée de lien qui implique à la fois la proximité et la distance (la distance étant indispensable pour un rapprochement, et la proximité devant toujours maintenir une certaine distance entre les entités). Ce détachement du *yo* du verbe voir prend donc une dimension tout autre si nous le lisons dans la perspective de la pensée chinoise. Le participe passé porte en lui la marque temporelle mais ne conserve aucune trace de l'instance personnelle qui accomplit l'action. La personne n'est pas dans l'action : elle se situe en dehors de l'action, du côté de l'espace poématique. Or, ce vide personnel constitue une étape fondamentale pour permettre l'accès à ce qui va être vu. En effet, le verbe voir suppose ici quelque chose, un

¹⁹ François Cheng, *op. cit.*, p. 74-75.

objet vers lequel il va tendre. En l'occurrence, son mouvement nous mène vers le paysage. *Yo – visto – paysage* : ces trois entités correspondraient à une reformulation de la trinité chinoise, fondée sur l'idéal chinois du *Dao* ou de la Voie :

Ce monde [...] est le siège de transformations. En son sein, tout avènement particulier peut, au gré du processus de renouvellement des choses, déboucher sur son contraire. *Yi yin yi yang zhi wei dao*, dira un commentaire du *Yijing*, du *Livre des mutations* : « Un *yin*, un *yang* : on appelle cela le *Dao* [la Voie] », autrement dit, le cours ininterrompu du réel procède par alternance au sein d'une polarité. [...] tout ce qui s'actualise comme opposé contient toujours aussi l'autre en soi, sur un mode latent, et les contraires, en demeurant ainsi corrélés, sont conduits à alterner l'un avec l'autre²⁰.

Le *Yin* et le *Yang*, en tant que souffles vitaux, constituent alors le Deux : ils émanent du *Dao*, considéré également comme le Vide Suprême, le Souffle primordial ou l'Un. Or, selon la conception taoïste, que nous expose François Cheng, pour que les deux souffles vitaux ne demeurent pas des « substances statiques », ils doivent être mus par le Vide médian, qui « procède du Vide Suprême dont il tire son pouvoir » : il les « attire et les entraîne dans le processus du devenir ». Il est à la fois ce qui maintient l'interaction « horizontale » entre les deux pôles complémentaires « dont procèdent toutes choses », et ce qui permet la relation verticale entre toute chose régie par le *Yin-Yang* et le Vide Suprême ou *Dao*²¹. Le Trois correspond donc à la combinaison du *Yin*, du *Yang* et du Vide médian.

Au sein de la trinité de ce poème, le Vide médian serait porté par le verbe voir, verbe de mouvement entre deux entités à la fois opposées et complémentaires. La première personne insérée dans l'auxiliaire (*he*) est mise en mouvement par le participe *visto* : en revanche, l'accès au *paysage* ne se fera pas de manière directe, mais bien par le long détour d'une comparaison, *como un punto*, et d'une relative, *lo que era AQUEL* – le démonstratif accentuant la distance. Lié à l'organe des sens, ce verbe s'inscrit dans le champ du sensible et, de fait, il représente avant tout un verbe de relation. Néanmoins, étymologiquement, la racine indoeuropéenne *°weid-* du latin *videre* indique la vision en tant qu'elle sert à la connaissance et n'a que secondairement le sens concret de percevoir par la vue. Ce mouvement du *yo* vers le *paysage* résulterait d'une volonté de connaissance. N'oublions pas cependant que dans « le cours ininterrompu du réel », les deux pôles peuvent s'inverser : le *yo* prendre la place du *paysage* et vice versa. Dans un mouvement circulaire, que nous

²⁰ Rainier Lanselle, *op. cit.*, p. 20-21.

²¹ Voir l'analyse du point de vue taoïste proposée par François Cheng, *op. cit.*, p. 30. Il explique à la suite l'interprétation confucianiste du Trois.

dévoilerons au fur et à mesure de notre lecture, connaître/voir le paysage à travers le je équivaut à connaître/voir le je à travers le paysage. Dans une lecture traditionnelle se poserait la question de l'identité du *yo*, du statut du *paisaje*, ou du rôle du *pintor* qui n'est plus explicitement nommé dans le poème. Or, dans l'alternance fondamentale du *Yin* et du *Yang*, ces trois entités vont s'entrecroiser de manière duelle : *yo/pintor*, *pintor/paisaje*, *yo/paisaje*.

Sur l'ensemble, on observe que la première personne commence et termine le poème. Néanmoins, ce point de départ et point d'arrivée ne constitue pas les fondements d'un nouveau lyrisme autocentré, mais accomplit un mouvement circulaire qui décentre le *yo* et suit la rhétorique du *bi* (« comparaison ») et du *xing* (« incitation ») – que certains comparent aux deux figures fondamentales de la rhétorique occidentale (la métaphore et la métonymie). Ce mouvement régit un rapport du sujet à l'objet.

[...] c'est le rapport toujours renouvelé de l'homme au monde. Elles ne sont pas des procédés d'un « art du discours », elles visent à susciter dans le langage un mouvement circulaire qui relie le sujet à l'objet (ce dernier, en réalité, est envisagé comme un sujet. En chinois, le terme sujet-objet se dit « hôte-convive ». L'image née de l'échange des deux partenaires [...] est un révélateur qui permet des mutations internes). Dans ce mouvement, le *bi* incarne le processus sujet→objet, celui qui va de l'homme vers la nature, tandis que le *xing* introduit le processus inverse objet→sujet, celui qui part de la nature pour revenir à l'homme. Toute poésie faisant appel aux deux instaure à sa manière le grand Dialogue que le Dao, depuis toujours, cherche à favoriser²².

Dans la première strophe, la première personne semble imposer syntaxiquement sa présence : placée en première position, elle se situe au cœur de la proposition principale dont dépendent deux relatives enchâssées. Toutefois, le paysage s'étale – certes dans deux propositions dépendantes – sur les trois vers qui suivent et ne peut coïncider avec le regard du *yo* : en outre, ce dernier se trouve mis entre parenthèse, comme un intrus au sein de la relative. De la sorte, le paysage n'est pas rejeté hors champ : c'est le *yo* qui ne peut y accéder. Le paysage, en tant que sujet du verbe *desaparecer*, se place volontairement ailleurs, en un clin d'œil. A l'inverse de l'ici et maintenant du *yo*, dont la vision est réduite à un point, le paysage étend, dans une distance lointaine, la plénitude de son absence. Le mouvement effectué ici correspond effectivement à celui du *bi*. Toutefois, pour aller vers la nature (le paysage), pour l'approcher, il ne faut pas vouloir la posséder : dans cette position de dépendance (ici

²² *Ibid.*, p. 93.

syntaxique), cette nature finit par à s'imposer par son absence. Le dernier verbe au passé simple ferme la strophe sur un temps qui n'offre pas de possibilité d'ouverture sur le présent du *yo* (situé dans l'espace poématique) et disjoint momentanément les deux entités.

Cette disjonction va aboutir, dans la deuxième strophe, à l'absence totale du *yo* et à la réapparition du paysage, non pas à travers un mot, mais à travers des éléments essentiels – l'eau et les nuages, puis le bambou qui s'élève de la terre au ciel. Ces éléments mouvants (l'eau sur la terre et les nuages dans le ciel) offrent la possibilité, en l'absence d'une instance personnelle, d'appréhender le mouvement pur, non focalisé par un regard. Le paysage de la première strophe se concentrait en un point et un regard qui lui donnait sens et signification ; dans la deuxième strophe, il se dilate dans l'élément liquide et semble n'aller nulle part et être partout à la fois. *Un punto/mis ojos s'opposent donc à esta agua/sin rumbo.*

L'eau constitue, en outre, un motif privilégié dans la poésie chinoise, précisément par son absence de forme : « n'en ayant aucune, elle les possède toutes virtuellement »²³. Elle se conçoit, dans ce sens, comme l'élément le plus proche du *Dao*, qui peut s'insinuer partout, mouvement spontané et indistinct de la nature. Cette image de l'eau, parce qu'elle est *agua de tinta*, porte en elle le *wen* du *Dao* (c'est-à-dire sa trace écrite), sans pouvoir vraiment traduire le *Dao* puisqu'elle est figée *sobre el lienzo*. Cette fixité la réduit à une simple trace (*queda sólo*) qui demeure en transparence, à une trace écrite et par conséquent fictive qui dessine un paysage non réel. Mais, paradoxalement, cette trace est déjà mouvement, puisqu'elle entraîne celui des nuages, sujets du verbe *sombrear*. Ce verbe, utilisé en peinture, transforme les nuages d'un paysage peint en peintres. Rappelons que le mot paysage désigne d'abord un terme de peinture. De la sorte, si l'on croit que le peintre, parce qu'il regarde, parce qu'il enveloppe par la vue, a le paysage en lui, on se rend compte que, dans l'histoire de la langue, le mot paysage contient en lui la peinture. Ce paysage, c'est donc déjà de la peinture, et non pas un paysage réel, mais c'est surtout celui qui peint : l'objet du *bi* devenu sujet (parce qu'il est peint et peintre) est prêt à réaliser le mouvement inverse du *xing*. D'ores et déjà, on comprend que peintre et paysage sont deux entités réversibles. Transformer le paysage en peintre n'est-ce pas une tentative de s'approcher le plus possible du *Dao* en refusant toute personnification du *wen* : selon Confucius, celui qui trace doit être « sans moi », « sans idée », et sans lieu propre. Cette dernière condition ne s'accomplit pas dans cette strophe : le mouvement insufflé par les éléments ne suffit pas et ne permet pas d'échapper à l'espace encore statique du *lienzo*. Le déictique *esta* entrave le mouvement de

²³ Rainier Lanselle, *op. cit.*, p. 20.

l'eau, et la conjonction *donde* enferme les nuages à l'intérieur du tableau. Par ailleurs, l'absence du *yo* instaure l'absence de l'homme. Or, dans la conception confucianiste (parallèle à celle du taoïsme qui envisage la trinité suivant le *yin*, le *yang* et le vide médian), la trinité se compose du Ciel, de la Terre et de l'Homme comme élément indispensable à la création : « il est la conscience éveillée du Ciel et de la Terre. Chez lui cette conscience engendre la parole et cette parole révèle le *wen* »²⁴.

La troisième strophe poursuit quelque peu cette idée d'un espace statique avec le complément circonstanciel de lieu *en él*, qui peut renvoyer à la fois au tableau et au bambou (ils représentent en fait une même réalité, puisque le bambou se situe dans le tableau). Cependant, par le retour de la première personne, insérée cette fois-ci dans le verbe moteur, cette strophe se révèle être l'espace dynamique de ce qui advient et non pas celui d'un mouvement qui demeure. Ce dynamisme tient précisément au rôle d'intermédiaire (et non pas de point de départ) que joue la première personne. Elle se fait d'abord pleinement « voyante » (la marque de la personne n'est plus séparée du verbe comme dans la construction du passé composé), puis « écoutante ». Caractérisée par les verbes de perception qui l'accueillent, elle devient ouverture sur les choses, instance personnelle transparente qui sert de nœud de liaison ; personne marquée par la contiguïté, elle permet de passer par métamorphose métonymique de *él* à *orquídea*, de la verticalité masculine du bambou à la féminité horizontale de l'orchidée qui ne se déploie pas dans une direction précise mais en un mouvement centripète. Cette transparence, si souvent évoquée dans la poésie silésienne, se dévoile ici dans la première personne porteuse de la voix poématique et, en fin de compte, incarnation de la poésie elle-même comme présence qui ne s'impose pas, source de mouvement qui ne se laisse pas saisir. Citons à ce propos les paroles de Yan Yu, poète des Song (XI^e-XIII^e siècles), dans son *Cang-lang shi-hua* (« Propos sur la poésie de Cang-lang ») :

La poésie est faite d'un matériau sans rapport avec les connaissances livresques. Elle procure une saveur que ne saurait donner un simple raisonnement. [...]. Les poètes, à l'apogée des Tang, étaient animés par un élan inspiré [...]. Ce qui vient d'eux ressemble à la gazelle qui laisse pendre ses cornes parmi les branches d'arbres ; elle est pleinement là mais ne laisse aucune trace tangible permettant de l'appréhender. Leur poésie est d'une merveilleuse **transparence**²⁵.

Certes, l'acquisition d'une culture cosmopolite et la maîtrise du raisonnement sont indispensables pour pratiquer l'art de la poésie et le

²⁴ François Cheng, *op. cit.*, p. 88.

²⁵ *Ibid.*, p. 90.

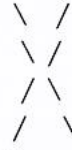
renouveler. Rappelons que pour les *novísimos*, le renouvellement poétique passait justement par la pratique du culturalisme. Jaime Siles appartient à cette mouvance de poètes férus d'érudition ; toutefois, il a très tôt été conscient de l'importance de cette quête de la transparence – qui n'est point synonyme d'évidence et de facilité – dans la pratique de la poésie.

A travers cette présence du *yo*, nous ne sommes plus ici dans la logique de la quête identitaire, mais davantage dans la recherche de la voix et du regard de la poésie qui se plaît à « indiquer », à montrer du doigt les choses sans forcément leur donner un sens, une direction²⁶. La première personne ne débordera pas sur ce qu'elle voit, elle n'imposera pas son « idée » : *en él* (v. 9), *en el papel* (v. 13), *en su pintura* (v. 14). Elle posera à trois reprises son regard **sur**, avec légèreté, sans forcer le passage ; et lorsqu'elle tend l'oreille, l'accès ne se fait pas non plus directement – *a través de*. Il s'agit de « serrer » au plus près tout en entretenant l'écart, ce que traduisent les subordinations et les coordinations. Au moment où la « déprise » sera la plus importante, la première personne trouvera l'accès qui la conduira paradoxalement à elle-même.

La règle du *lü-shi* requiert deux distiques parallèles (le deuxième et le troisième) et deux non parallèles (le premier et le quatrième), que nous avons perçus dans la composition des strophes. Certes, la quatrième strophe s'avère être non parallèle à la première mais, lorsque l'on s'intéresse à sa microstructure, elle nous dévoile un parallélisme presque parfait entre ses deux distiques. De la sorte, le dynamisme spatial que réalise la troisième strophe se prolonge dans la quatrième. Dans la pratique traditionnelle du *lü-shi*, la présence de vers parallèles dans le dernier distique renvoie à une volonté de maintenir un ordre spatial jusqu'au bout. Dans ce poème, elle traduit également un rapport euphorique à l'espace. Tout se passe comme si le poème avait été une tentative, pour la voix poématique, d'atteindre un espace poématique autre, régi par les règles d'une poétique lointaine. La quatrième strophe serait donc l'espace et le moment euphoriques où la voix y accède. Subtilement, cette dernière y accède par la mise en place d'un parallélisme spatial dans lequel s'insinue toutefois un chiasme temporel. En rétablissant pour chaque distique un vers de quatorze syllabes (un alexandrin), on comprend mieux le fonctionnement de ces vers parallèles qui acceptent, sur le deuxième hémistiche, de s'entrelacer :

²⁶ Voir François Jullien, *Si parler va sans dire*, op. cit., p. 29.

En el papel he visto / lo que era aquel paisaje



y en su pintura he visto / lo que también soy yo.

La distance spatiale établie par le parallélisme se rompt dans le dernier distique (v. 15-16) par l'insertion d'éléments qui impliquent un rapprochement : la première liaison entre les deux « alexandrins » surgit avec la conjonction de coordination *y*. Déjà présente dans la troisième strophe, elle reliait deux distiques qui formaient entre eux un demi chiasme : en rétablissant les deux « alexandrins » apparaissait le croisement possible entre le premier hémistiche (*en él veo la orquídea* v. 9, soit la structure verbe + substantif) et le deuxième (*escucho su temblor* v. 12). Il en allait de même pour la deuxième strophe où les deux distiques se trouvaient subordonnés par *donde* : *queda sólo esta agua* (v. 5) se croisaient avec *sombread el bambú* (v. 8). La figure du chiasme se manifestaient donc à l'intérieur même de ces deux strophes, parallèles entre elles, mais également, comme nous l'avions signalé, entre le vers 5 et le vers 9, c'est-à-dire en subvertissant quelque peu leur parallélisme global (*queda sólo-en él veo*).

Les autres éléments qui supposent une logique du rapprochement se situent également dans le deuxième distique (v. 15-16) : devant les deux prépositions (*en*) et les deux substantifs (*papel* et *pintura*), l'article défini *el* se transforme en adjectif possessif *su*. Nous avons ensuite une reduplication à l'identique de la structure *he visto / lo que*. Puis, la distance temporelle de l'imparfait *era* disparaît dans le présent *soy*, et à l'éloignement suggéré par le démonstratif *aquel* se substitue un adverbe d'égalité *también*, qui rapproche le *yo* et le *paisaje*. Sur le papier se trouve le paysage peint, et à travers ce paysage peint la première personne se reconnaît ; elle devient elle-même objet de sa propre vision en passant par le paysage, alors qu'en début de poème le paysage tenait ce rôle d'objet. Dans ce mouvement inversé du *xing*, le poème s'ouvre sur une temporalité dans laquelle va se dérouler à l'infini l'interchangeabilité du *yo* et du *paisaje*, suivant l'alternance du *yin* et du *yang*. Cette alternance s'effectue d'ailleurs en deux temps – ou en un clin d'œil –, l'un fermé qui fait disparaître le paysage (la première strophe) et l'autre ouvert qui fait réapparaître le je (la dernière strophe). Or, elle est rendue possible par ce double mouvement, intrinsèque à la structure, qui oscille entre la distance du parallélisme et le rapprochement du chiasme. Parallélisme et chiasme impliquent donc une stratégie toute nouvelle, dans le rapport au monde et au langage, emprunte de sagesse asiatique. La voix poématique sur le chemin de la Voie (*Dao*) accède au monde et au

langage en acceptant une distance garante de liberté pour l'entité abordée et pour celle qui aborde. Le respect de cette condition offre alors la possibilité de points de rencontre véritable, non fondée sur un rapport de possession ou une volonté de conquête. C'est également de la sorte que la voix portée par la première personne accède à elle-même, c'est-à-dire à un lyrisme décentré, inséré dans l'alternance harmonieuse du *Dao*.

Chacun de nous peut donc retrouver le *Dao* en lui, et rejoindre ce fond d'immanence par lequel il confondra sa propre activité avec celle de la Nature, ce qui possède toutes les potentialités à advenir et à se transformer de façon *ziran*, « spontanément et de par soi-même ». Celui qui confond sa nature propre avec le *Dao*, celui qui est aussi dénué de « moi », aussi dénué d'« idée » que lui, celui qui a « obtenu le *Dao* », qui est moral car il possède la même vertu génératrice et transformatrice que le Ciel, et trouve un accès spontané à l'humanité, c'est le Sage²⁷.

C'est effectivement à une première personne non ancrée dans le moi qu'accède la voix : ce *yo*, précisément parce qu'il alterne avec le paysage, est vide (n'oublions pas les implications de ce concept, que nous avons évoquées antérieurement). En effet, le paysage auquel aboutit le poème se révèle être, en réalité, un paysage peint, fictif, voire un cliché asiatique. Si le paysage n'est pas un paysage réel, le *yo* qui en émane ne possède pas davantage d'assise réelle ; il devient fiction, vide. Cependant, n'est-ce pas ce que requiert la pensée chinoise ? Pour que la personne puisse se laisser porter par le *Dao*, l'accueillir en elle, il faut qu'elle fasse le vide, et ce n'est qu'en devenant fiction qu'elle a accès au vide, en se déprenant de son ancrage dans le réel. Elle n'aura accès au *Dao*, à « ce cours ininterrompu du réel », que par la « déprise » d'avec le réel et d'avec soi. Et ne pas « s'ériger en sujet » centralisé, « opposable à d'autres sujets », résulte le meilleur moyen de se déprendre de soi-même pour permettre à l'autre et au réel d'entrer en soi, voire soi-même d'entrer dans le réel en mouvement, d'avoir une place auprès de l'autre, dans le *paisaje*, sans vouloir le posséder. Est-ce un hasard si le verbe moteur ou « mot-cœur » du poème s'avère être le verbe voir ? En fin de compte, la possibilité donnée au *yo* et au *paisaje* de se rejoindre est offerte par l'image, qui fonctionne par le double mouvement du *bi* et du *xing*. L'image serait au centre des préoccupations de la voix poématique, comme elle l'a été pour les théoriciens chinois qui l'envisageaient comme « le lieu de rencontre de l'esprit de l'homme et de l'esprit du monde »²⁸. Le *yo* lui-même se reconnaît non pas dans un paysage réel, mais dans un paysage peint, à la limite du cliché, c'est-à-dire dans une image. La quête

²⁷ Rainier Lanselle, *op. cit.*, p. 30.

²⁸ Francois Cheng, *op. cit.*, p. 91.

de l'image serait-elle devenue plus importante que la quête de l'essence ? Dans un processus de « dés-ontologisation », ce poème ferait surgir, dans l'univers silésien, un autre rapport au monde provenant d'un autre rapport au langage, et inversement une autre façon de voir/regarder le monde aboutirait à un rapport au langage renouvelé, à une image toujours autre²⁹.

²⁹ On emprunte ce terme à Rainier Lanselle, *op. cit.*, p. 21.

Quarante-cinq universitaires français – amis et collègues dont certains ont mené à bien leur thèse et leurs travaux de recherche ultérieurs sous sa direction – ont tenu à se réunir pour dire leur hommage à Jacques Soubeyroux, professeur émérite, ancien président de la Société des Hispanistes Français. Les présents *Mélanges* sont « naturellement » publiés aux éditions du CELEC puisqu'en 1995, Jacques Soubeyroux a fondé le Centre d'Étude sur les Littératures Étrangères et Comparées à l'université Jean Monnet de Saint-Étienne, devenu depuis Équipe d'Accueil.

Illustrations de couverture:
F. de Wit, *Plano de Madrid*, ca. 1635.



Centre d'Étude
sur les Littératures Étrangères et Comparées



ISBN : 978-2-9527257-1-2

Prix : 40 euros



Éditions du CELEC