



HAL
open science

Poétique et imaginaire de François Cheng: entre Orient et Occident. Proposition de lectures structurale, sémiologique et phénoménologique d'une poétique picturale

Marie-Christine Desmaret-Bastien, Yue Qi, Zhenyao Qin, Ye Xu

► To cite this version:

Marie-Christine Desmaret-Bastien, Yue Qi, Zhenyao Qin, Ye Xu. Poétique et imaginaire de François Cheng: entre Orient et Occident. Proposition de lectures structurale, sémiologique et phénoménologique d'une poétique picturale. DU LEROT. DU LEROT, [394], pp.77-92, 2022, Croisement des poésies française et chinoise (XIX^{ème}-XXI^{ème} siècles), Qi Yue, Qin Zhenyao, Xu Ye, 978-2-35548-168-0. hal-04013078

HAL Id: hal-04013078

<https://hal.science/hal-04013078v1>

Submitted on 3 Mar 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.

Public Domain

*Poétique et imaginaire de François Cheng :
entre Orient et Occident.
Proposition de lectures structurale, sémiologique et
phénoménologique d'une poétique picturale*

Marie-Christine DESMARET-BASTIEN,

Introduction

Les images qui hantent l'imaginaire de François Cheng proposent un parcours du Voir¹ – par le biais des calligraphies et des peintures chinoises de Li Bo (701-762), de Wang Wei (701-761), de Guo Xi (1020-1090), de Su Shi (1037-1101), de Chu Ta² (1625-1705), de Shitao (1642-1708)... – à la Voix (poétique, romanesque). Cette trajectoire s'effectue ainsi de la visibilité (picturale) vers la lisibilité selon la terminologie de Christine Buci-Glucksmann.

Il s'agit de déterminer comment l'image poétique de Cheng apparaît comme un creuset fondé sur un imaginaire ayant une double source : orientale et occidentale, ancestrale et actuelle. Il est question de cerner les analogies, les points de convergence et de fracture, voire les spécificités d'un imaginaire oriental travaillant l'imaginaire occidental, et comment, à son tour, l'imaginaire occidental a pu infléchir l'imaginaire oriental à l'occasion de ces transferts culturels. En l'image poétique (littéraire et picturale), temps et espace sont abolis, par le biais des réminiscences revivifiées ; c'est surtout une tradition de faire des peintures en s'appuyant sur des poèmes, et réciproquement s'agissant de Cheng.

1. Voir Christine BUCI-GLUCKSMANN, *L'œil cartographique de l'art*, Galilée, 1996 et *La folie du voir*, Galilée, 1986.

2. François CHENG, *Chu Ta (1626-1705). Le génie du trait*, Phébus, 1986.

De fait, l'image poétique chinoise selon François Cheng se fonde sur une approche transdisciplinaire mêlant les réminiscences calligraphiques ou picturales¹ (renouant avec l'histoire chinoise la plus ancienne) et celles admirées en Occident (Vinci, François d'Assise peint par Cimabue, les paysages de la Toscane de *Cantos toscans*² ou les fresques de Barna à San Gimignano) ; ces paysages de France et d'Italie sont chers au cœur de l'artiste chinois exilé en France depuis 1949 et épris de littérature occidentale, qu'il s'agisse de Hugo, de Char, de Michaux qu'il a traduits en chinois. Néanmoins, ils ne combleront pas la carence creusée par l'éloignement et l'exil. L'image s'avère image-flux³, animée par le Souffle vital taoïste⁴, dynamique : l'écriture se fait ancrage dans le corps, gestualité du calligraphe, danse, chorégraphie, scénographie, faisant disparaître l'aspect laborieux de l'exécution.

L'écriture poétique de Cheng met aussi à l'honneur l'image sonore, le chant (*cantos, carmen* – la poésie comme incantation, quasi divinatoire ou chamanique) et le lyrisme (alliant la musique et l'ineffable⁵ au sens où l'emploie Jankélévitch) : elle invite à explorer une « métrétique du temps » dans laquelle il s'agit de saisir l'instant, la durée, la mélodie du temps jusqu'au silence, entre éphémère et éternel.

Ce faisant, les images mentales, voire psychiques, se trouvent remémorées et actualisées : ces images lacaniennes auxquelles Cheng se réfère. Elles invitent à explorer les formes et les structures anthropologiques d'un imaginaire⁶ transculturel ou trans-civilisationnel, entre Orient et Occident, entre mythes chinois présentés par Anne Birrell⁷, figures symboliques de l'écriture et de la culture chinoise et celles de l'Occident : Anne Cheng relève le « principe interne constant⁸ » issu de connaissances culturelles, littéraires, philosophiques et historiques ; il concerne le principe intelligible du cosmos, principe organisationnel entre les traits dans la peinture.

En exergue, il importe de proposer cette méditation de François Cheng sur le signe :

Nous qui ne sommes
Que traces des signes
Faut-il vraiment
Que pour l'atteindre

1. François CHENG, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, coll. Points-Essais, Gallimard, 1991.

2. François CHENG, *Cantos toscans* in *À l'orient de tout. Œuvres poétiques*, NRF, Gallimard, 2005, p. 109-159.

3. Gilles DELEUZE, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, coll. Critique, éd. Minit, 1983, p. 10-11.

4. François CHENG a préfacé l'ouvrage de LAO TSEU, *Tao Te King. Le livre de la voie et de la vertu*, texte traduit et présenté par Claude Larre, Desclée de Brouwer, 2019.

5. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La Musique et l'ineffable*, Seuil, 1983.

6. Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, éd. Bordas, 1969.

7. Anne BIRRELL, *Mythes chinois*, traduit de l'anglais par Véronique Thierry Scully, coll. Points/Sagesses, éd. Seuil, 2005.

8. Anne CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, Seuil, 1997, pp. 51-52.

Nous passions par tant de détours¹ ?

Foncièrement, son œuvre se fait réflexion – peircéenne – sur le signe² en ce sens que le signe se manifeste dans sa matérialité (non pas tant *representamen* qu'icône du réel, voire réel même), dans son jaillissement, dans le geste de sa trace sur le papier. À cet égard, les images se réfèrent à un paysage placé sous le signe de la perte et de la nostalgie³ d'après Jankélévitch dans *L'irréversible et la nostalgie*.

La présence physique de l'écriture – calligraphique – est tendue vers le mouvement gestuel : geste, chant, danse, statut sacré de l'écriture qu'il importe de remémorer, d'ancrer dans le corps, presque au sens où l'a défini Artaud dans « Le théâtre et la cruauté⁴ ».

Les signes que sont les idéogrammes chinois deviennent pratiques signifiantes : ils sont revivifiés dans l'écriture poétique de langue française de François Cheng. Il s'agit pour lui de retrouver ou de reformer le dessin des pictogrammes et des emblèmes chinois au sein de la poésie française dans la disposition des vers ou dans leur approche symbolique pour y inscrire la gestualité (perdue et retrouvée par le signe d'écriture), voire le système d'idéation. L'aspect emblématique est ainsi conservé et actualisé dans l'écriture et les formes artistiques de Cheng, y compris dans la dimension phonique du système sémiotique. Cheng, le critique, insiste sur cet aspect :

Supprimer le gratuit et l'arbitraire à tous les niveaux d'un système sémiotique fondé sur une relation intime entre signes et monde, entre homme et univers : tel semble être ce vers quoi tendent depuis toujours les Chinois⁵.

La poétique de la calligraphie se définit comme présence absente⁶ ou l'absente présente dans l'écriture poétique de Cheng pour reprendre la terminologie de Blanchot. J'avance ici l'hypothèse que le modèle calligraphique et pictural hante l'écriture de François Cheng qui s'y réfère continument.

1. François CHENG, *Et le souffle devient signe. Portrait d'une âme à l'encre de Chine*, L'Iconoclaste, 2014, p. 19.

2. Charles Sanders PEIRCE, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard DELEDALLE, revue philosophique de Louvain, 1981, pp. 576-579.

3. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Champs essais, 2011 : « Qu'est-ce que la nostalgie sinon une mélancolie rendue possible par la conscience de quelque chose d'autre, d'un ailleurs, d'un contraste entre passé et présent ? Et cette nostalgie n'est-elle pas aussi provoquée par l'irréversibilité du temps ? ».

4. Antonin ARTAUD, « Le théâtre et la cruauté », in *Le théâtre et son double*, Folio/Essais, éd. Gallimard, 1964, p. 131-155.

5. François CHENG, *L'écriture poétique chinoise*, Seuil, 1996, p. 13.

6. Maurice BLANCHOT, dans « Où va la littérature ? », dans *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, écrit : « Le livre est sans auteur, parce qu'il s'écrit à partir de la disparition parlante de l'auteur. Il a besoin de l'écrivain, en tant que celui-ci est absence et lieu de l'absence », p. 310.

L'écriture se fait fondamentalement dialogue avec les autres arts plastiques, ce qui rappelle la plasticité de l'écriture décrivant un espace « ouvert », terme cher au poète et à Umberto Eco dans sa *Poétique de l'œuvre ouverte*¹. Elle favorise les passages d'une forme vers l'autre (calligraphie et poésie ; écriture poétique et romanesque ; poésie et drame épique). La figure poétique de l'artiste qu'est Cheng se situe délibérément dans le passage de la peinture vers la poésie (et vice versa), d'une culture, d'une civilisation ou d'une religion vers l'autre, en un geste paradoxal de perte et de rétention, et surtout de reviviscence d'une culture (regrettée) et remémorée.

Première partie : L'œuvre de Cheng se fait lieu de rencontre entre calligraphie et poésie, entre critique et sémiotique

Cheng affirme avoir voulu appliquer la méthode sémiotique au domaine chinois et l'avoir longuement analysé sous ses diverses formes dans *L'écriture poétique chinoise*² par un travail patient et austère.

Il questionne les rapports internes qui régissent les figures et explore les lois de transformation et les principes à l'œuvre dans le système de signes, de nature divinatoire ou cosmologique, habité par des gestes et des symboles provoquant des sens renouvelés.

Il entend étudier les parentés, les liens secrets, le rituel qui opèrent dans l'écriture conformément à la tradition poétique chinoise.

I. L'écriture de Cheng devient croisement, creuset, alchimie spirituelle et poétique.

Il lui importe, en effet, de renouer avec l'image psychique et mentale au sens quasiment jungien³. C'est là que l'approche des structures anthropologiques de l'imaginaire diffère foncièrement entre Orient et Occident. « Il y a un sérieux et une religiosité, un sens du sacré dans le rapport à l'image qui sont peu présents dans l'approche surréaliste de l'image en occident⁴ », précise Maurice Coyaud dans son *Anthologie de la poésie chinoise classique*.

De fait, le statut de l'image – écrite et peinte conjointement – dans le système d'écriture chinois organise les liens (au sens d'une union) ; il provoque l'acte de signifiante. C'est une conception organiciste et holistique du réseau sémiotique et du processus de symbolisation qui

1. Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Seuil, 1965.

2. François CHENG, *L'écriture poétique chinoise*, suivie d'une anthologie des poèmes des Tang, Points/Essais, Seuil, nouvelle édition de 1996 (précédente édition de 1977).

3. Carl-Gustav JUNG, *Psychologie et alchimie*, coll. « Documents », éd. Buchet-Chastel, 2004, première publication en 1944.

4. Maurice COYAUD, *Anthologie de la poésie chinoise classique*, édition bilingue, Les Belles Lettres, 1997.

répond à des règles d'opposition (appelant à un dépassement) et à une pensée esthétique globale.

Voici ce que note Cheng dans *L'écriture poétique chinoise* : « En Chine, les arts ne sont pas compartimentés ; un artiste s'adonne à la triple pratique poésie-calligraphie-peinture comme à un art complet où toutes les dimensions spirituelles de son être sont exploitées : chant linéaire et figuration spatiale, gestes incantatoires et paroles visualisées¹. Écriture, calligraphie, peinture, mythes, musique se répondent intimement, en une étroite « correspondance des arts² » d'après la terminologie de Souriau.

II. *Écriture et sacré, figure sacrée de l'artiste*

« Le Sacre de l'Écrivain³ » selon Bénichou et la figure quasi sacerdotale de l'artiste se dessinent en ce mouvement de communion avec les éléments où la gestualité du poète calligraphe active la puissance imaginaire des signes. C'est cette puissance poétique, au sens de sacralité, qui se trouve perdue en Occident et qu'il s'agit de réactiver dans l'écriture pour Cheng.

Dans ce mouvement incantatoire, pour ainsi dire magique, il n'y a pas lieu de distinguer vers, poème et prose poétique. Il existe une fonction sacrée des signes tracés qui opèrent tels des talismans ou des charmes reliant l'acte dynamique du geste d'écriture au monde originel. Composer un poème a une dimension mystique reliant le poète chaman, devin et guérisseur à la création cosmique et réalisant le dessin – et le dessein – du monde. Le mot opère comme un œil, « mot-œil » (*zi-yan*) ; le poème parachève la création ; le poète est le « maître du mot » (*yi-zi-shi*).

L'expérience – poétique et spirituelle – se fait phénoménologique⁴ (elle retrace un événement dans son processus au sens de Merleau-Ponty) ; elle est ontologique (elle recueille l'essence de l'être) : le lecteur regarde le poème et est regardé par lui, transformé par les motifs qui le hantent (arbre, orchidée, magnolia, bambou, lotus... qui sont des motifs de la poésie et de la littérature chinoise traditionnelles ; ils y figurent dans la peinture comme autant de types humains). « Le poète fait revivre une expérience mystique⁵ » écrit Cheng, dans ses étapes successives.

1. Voir François CHENG, *L'Écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 15.

2. Étienne SOURIAU, *La correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, 1947.

3. Paul BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1780*, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne. José Corti, 1973, 493 p.

4. Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, coll. Tel, éd. Gallimard, 1945 et *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964.

5. François CHENG, *L'Écriture poétique chinoise*, p. 18.

III. La forme dialogique entre peinture et poésie est constamment présente.

Voici ce que note encore le poète calligraphe dans *Quand les âmes se font chant*, paru en 2014 chez Bayard, réédité en 2018 :

Le livre renoue avec l'ancestral dialogue qui prévaut en Asie entre la peinture et la poésie. Quand ses pages s'entrouvrent, elles semblent les deux ailes prêtes à s'élancer, elles suggèrent le jaillissement, le bond et l'ouvert, la palpitation d'un élan. La rainure du livre concrétise en miniature – comme ces jardins asiatiques de minuscule dimension – une réalité cosmogonique et un concept philosophique. Ravin du livre, le pli unit et sépare les deux propositions artistiques.¹

Le concept philosophique du « pli² » deleuzien renvoie en réalité à l'exégèse à l'œuvre dans toute opération d'écriture et de lecture (l'explication se définit par le déploiement des plis du texte de manière à déchiffrer la cryptographie du texte).

Qui plus est, ce dialogue, ces échos opèrent de textes en textes, par-delà les différences formelles (l'écriture de Cheng se fait tour à tour calligraphique, poétique ou romanesque, critique, dramatique ou épique, de l'ordre de l'essai, de la correspondance ou du témoignage d'une expérience spirituelle). Le mystère d'un poème se trouve éclairé par un commentaire apporté dans l'écriture romanesque (comme en écho, conformément à la conception circulaire ou spiralee de l'écriture, propre à la pensée esthétique chinoise). La forme versifiée, corrélée à l'écriture calligraphique ou picturale, opère en son tracé telle une formule magique, qui se trouve décryptée en maints endroits de l'œuvre. L'écriture de Cheng met en place une cryptographie des images qui la hantent, tout en organisant leur dévoilement : il s'agit, en effet, d'écrire les secrets de l'univers et de les déchiffrer partiellement.

Car il s'agit bien de renouer avec la figuralité : Jean-François Lyotard, dans *Discours, figure*, observe : « la figure est activateur de pensée et de création ancré dans la tradition³ ».

La manière d'organiser les signes de la poésie constitue un tableau : poème-tableau, reliant étroitement poésie et peinture en lien avec le cosmos (Cheng aime à se référer, à cet égard, à la théorie du nuage⁴ de Damisch ; cet élément de sémiotique picturale masque l'irreprésentable infini et le désigne). Le geste poétique entend se conformer à l'acte du

1. François CHENG, *Quand les âmes se font chant*, Bayard, 2018.

2. Gilles DELEUZE, « Les replis de la matière », « Les plis dans l'âme » et « La perception dans les plis », dans *Le pli. Leibniz et le baroque*, coll. Critique, éd. Minuit, 1988, p. 1-20 et 104-113.

3. Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, éd. Klincksieck, 1971 et version du texte en ligne : <https://fr.scribd.com/document/456060602/Jean-Francois-Lyotard-Discours-figure-b-ok-org-pdf> [consulté le 11 août 2021].

4. Hubert DAMISCH, « Le signe et la représentation », « L'écriture de la représentation », « La surface et les signes », *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, p. 61-73 et 120-171.

Créateur par une imitation de la nature qui a une organisation spatiale et qui constitue un monde de présences. La poésie de Cheng vise à montrer ainsi le souffle rythmique à l'œuvre dans le poème (et dans le monde) : il se manifeste par l'intermédiaire du Vide médian.

Je postule ici que c'est grâce à un emploi particulier de la métrique fondée sur le jeu de tensions entre monosyllabes et dissyllabes notamment (Jankélévitch et Fonagy¹), sur l'emploi maîtrisé des silences et du blanc typographique de la page, ainsi que sur une dislocation des mots interrogeant l'étymon par un retour à la racine, que le poète tente de retrouver la forme de la poésie chinoise des origines, toute de brièveté, tandis que la traduction française suppose un déploiement spatial plus conséquent :

Nuit ici
Aube ici

Ombre du bois
Fendant la pierre
incandescente

Désir
D'atteinte

Hors²

Le poème se fait dessin, voire calligramme parfois, par adjonction ou suppression de syllabes.

Trait
Par trait
Pli sur pli
Espace éclos
Vide médian
Souffles ravivés
Au creux de la main
Alors que se déplie
L'éventail des désirs
Tendre nuit qu'un lys déchire !
Chute d'une plume à flanc d'abîme...
S'ouvre la vallée d'onde en onde
Défaits refaits les plis du cœur
À l'infini
Pli sur pli
Trait par

1. Ivan FONAGY, *La vive voix : essai de psycho-phonétique*, préface de Roman Jakobson, Payot, coll. Langages et sociétés, 346 p. Je renvoie aussi à l'article d'Ivan FONAGY, « Le langage poétique : forme et fonction », in *Problèmes du langage*, Gallimard, 1966.

2. François CHENG, « Double chant », in *À l'orient de tout*, NRF/Gallimard, p. 60.

Trait¹

Cheng utilise bon nombre de mots monosyllabiques pour renouer avec la tradition chinoise au sein de la poésie française. Il écrit :

Nous savons que, les caractères étant monosyllabiques et le nombre de syllabes en chinois étant limité, les cas d'homophonies, tant qu'il s'agit de mots simples, sont fréquents. Dans les religions populaires, on se sert du procédé qui consiste à faire correspondre un mot abstrait et un mot désignant un objet concret².

Ces structures se mettent en place à travers des couples de mots : prescience-présence³, feu-lieu et repos-envol dans « Le rocher parlé⁴ ».

Le poème possède ainsi une structuration avec des lignes de force, des axes d'opposition (vide-plein, ouvert-fermé, vie-mort, masculin-féminin) ou de corrélation, en une thématique dualiste composée de figures symboliques, même s'il précise que la pensée chinoise suppose la ternarité. Cela est souvent suggéré sous la plume de François Cheng, ne serait-ce qu'indirectement :

Quand on se promène
Ne serait-ce qu'à trois,
Chacun est certain de trouver
En l'autre un maître⁵.

Le poème a ses motifs et ses emblèmes ; il postule des processus : élan vital lié à la loi dynamique de transformation circulaire ou de dépérissement (présence-absence, absence-présence), selon le principe de réversibilité et de loi du changement (conformément au *Livre des mutations*). Ce processus est suggéré dans la peinture à travers la présence du vide ou la loi du contraste (petitesse de l'homme écrasé par l'immensité d'un paysage).

La « métrétique » du temps – et de l'espace (d'après Jankélévitch) –, l'approche lexicométrique du langage permettent de mesurer le dynamisme de la vie des signes et « des formes⁶ », pour reprendre l'expression de Focillon.

Le poétique aboutit à une réflexion philosophique sur le son (son *aum*⁷ auquel Cheng consacre un poème), sur la dimension phonique – phonologique – de la langue : son originel, crié, écrit Cheng, suivi d'un

1. François CHENG, *La vraie gloire est ici*, NRF/Gallimard, p. 103.

2. François CHENG, *L'Écriture poétique*, p. 25.

3. François CHENG, *À l'orient de tout*, Œuvres poétiques, NRF/Gallimard, 1998, p. 21.

4. François CHENG, *À l'orient de tout*, Œuvres poétiques, NRF/Gallimard, 1998, p. 30-31.

5. Citation de CONFUCIUS, dans François CHENG, « Le Trois », *Et le souffle devient signe*, p. 58.

6. Henri FOCILLON, *Vie des formes*. Suivi d'*Éloge de la main*, PUF, 1934.

7. Je renvoie au quatrain de François CHENG, in *Enfin le royaume. Quatrains*, NRF/Gallimard, 2019, p. 169.

déploiement tout au long de la chaîne des signifiants et de l'association de signes simples pouvant signifier beaucoup par le jeu des signifiés propres aux images sonores.

Cela dessine en quelque sorte une « corporéité » (de la langue devenue langage, au sens où l'emploie Hagège dans *L'homme de paroles*¹) : « L'écriture doit avoir de la physionomie, de l'énergie, de l'ossature, de la chair, et du sang dans ses artères. Si l'un de ces cinq éléments fait défaut, ce n'est pas l'écriture.² » La représentation ne figure pas seulement, elle renoue avec le corps, elle fait surgir, elle fait jaillir le son dans son dessin prosodique, dans sa ligne mélodique.

Le signe n'est plus convention – *representamen*. Il désigne (dessine), il indique³ (selon l'étymon *index*, en un geste de monstration, au sens barthien) un élément de la création qu'il fait revivre, qu'il anime (au plan spirituel, par les tensions et les détentes, l'inspir et l'expir, les systoles et les diastoles, propres au souffle primordial de la conception taoïste) :

Avant de dessiner
Un bambou,
Laissez-le croître
D'abord en vous⁴.

Ou encore

Je sais nourrir en moi
Le Souffle intègre
Dont l'univers est habité⁵

L'iconicité⁶ est la chose manifestée dans son élan de vie : élément du monde déposé sur l'espace de la page. Il s'agit de revitaliser le

1. Claude HAGÈGE, dans « Écriture et oralité », *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Gallimard, 1987, p. 104-105, écrit : « L'origine de l'écriture chinoise paraît magico-religieuse et divinatoire plutôt qu'économique et marchande. Quoiqu'une stylisation des pictogrammes ait bien eu lieu, elle ne s'est pas assez généralisée pour que des traces de représentation directe du monde ne soient, aujourd'hui encore, visibles dans certains caractères ».

2. Citation de SU SHI, dans François CHENG, *Et le souffle devient signe. Ma quête du vrai et du beau par la calligraphie*, L'Iconoclaste, 2014, p. 10.

3. Roland BARTHES dans « L'indice, le signe et l'argent », dans *S/Z*, coll. Essais, Seuil, 1970, distingue l'indice, le fait, la cause, la nature qui a une limite, une origine, un fondement une butée, un ordre fondamental et une consécration des signes « qui ne sont pas fondés sur une altérité originelle, irréductible, incorruptible, inamovible », p. 42-43.

4. Citation de SU SHI, in François CHENG, *Et le souffle devient signe*, p. 22.

5. Citation de MENCIOUS, in François CHENG, *Et le souffle devient signe*, p. 106.

6. Jean-François BORDRON, *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*, PUF, 2011, p. 143-175.

système des signes¹ en rappelant combien microcosme et macrocosme sont liés dans une approche holistique.

Deuxième partie : La poésie de Cheng se trouve bantée par les formes d'écriture chinoise les plus anciennes

Ainsi convient-il de retrouver les traces des formes les plus anciennes, de faire communiquer l'ancien et le contemporain comme trait d'union avec l'univers grâce à une poétique habitée par l'art ancestral de la calligraphie : « Un poème est une peinture invisible. Une peinture est un poème visible.² »

Faire se rencontrer le plus éloigné dans le temps et le plus actuel permet d'appréhender la pulsation du monde conformément à la pensée taoïste, comme le rappelle Cheng :

Selon le taoïsme, l'homme peut écouter par l'oreille de la chair, il entendra le bruit du monde ; il peut également écouter par l'oreille du Souffle, il participera au processus de la transformation universelle. A l'instar de ceux qui ont atteint la vacuité du cœur, il entrera en résonance avec la pulsation du monde.³

L'écriture chinoise renoue avec la cosmologie et se propose de « capter le rapport secret entre les choses et d'établir des relations entre l'homme et l'univers vivant par un vaste réseau de signes⁴. » écrit Cheng. Cheng.

Il y a là un vitalisme : « dans ce réseau, chaque caractère se présente comme un être d'encre. Un idéogramme, invariable et autonome, est un être vivant⁵ ». Le mot est image, fait image et renvoie à une série d'images peintes ou sonores, d'images-temps ou d'images-flux...

Des synesthésies se mettent en place (au sens où Kandinsky⁶ les définit) ; l'artiste se fait synesthète ; il met en relation les différents

1. Roland BARTHES, dans « L'imagination du signe », dans *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 210-211, écrit : « il y a une véritable imagination du signe ; le signe n'est pas seulement l'objet d'une connaissance particulière, mais aussi l'objet d'une vision ; le sémiologue voit le signe se mouvoir dans le champ de la signification, il dénombre ses valences, trace leur configuration : le signe est pour lui une réalité sensible. »

2. GUO XI dans François CHENG, *Et le souffle devient signe. Portrait d'une âme à l'encre de Chine*, L'Iconoclaste, 2014, p. 12.

3. François CHENG, *Et le souffle devient signe*, p. 16-17.

4. François CHENG, *ibid.*

5. François CHENG, *ibid.*

6. Wassily KANDINSKY développe le « parfum des couleurs », leur audition et leur action dans « Action de la couleur », *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Folio/Essais, éd. Denoël, traduit de l'allemand par Nicole DEBRAND et du russe par Bernadette du CREST, 1989, p. 110-111. Il présente les propriétés des couleurs selon les procédés techniques (uniformité, taches, pointillés) et selon les surfaces optiques, mécaniques, combinée. Il relève les analogies et la méthode permettant de « décrire la musique par les

langages artistiques et les modes de sensation divers. Comme l'a écrit Paul Claudel, « l'œil écoute¹ » (et l'oreille se met à voir le monde). Les voix du silence parlent des bruits du monde... Les sens communiquent et communient, en une poétique héraclitienne dont l'écriture de Cheng se fait l'écho.

La puissance phonique de la langue (et de la création) réside dans le son « aum » et dans le chant poétique exprimant la prosodie de l'écriture étudiée par Ivan Fonagy. Elle est exploitée dans la combinatoire de signes qu'est l'œuvre de Cheng : dessin que crée la vibration du son.

I. La magie du trait et le mystère du signe proviennent d'une action spontanée.

Dans la tradition poétique, les vingt caractères² sont comparés à vingt sages.

La mutation toujours possible postule le mystère de l'alphabet³ (et des chiffres) comme l'a montré Marc-Alain Ouaknin dans son étude de l'histoire et de la symbolique de l'écriture et des chiffres : chaque caractère recèle une dimension sacrée qu'il s'agit d'activer à la manière du moine taoïste, devin et guérisseur, à savoir Dao-sheng dans *L'éternité n'est pas de trop*⁴. L'image visuelle et sonore du poème se traduit par la combinatoire de sonorités qualitatives et quantitatives où il s'agit de redécouvrir la valeur – spirituelle – de chaque phonème.

II. Le trait se fait incarnation du souffle.

Il figure la structure interne des choses en une perspective quasi cratylite (il établit une relation intime entre le mot et le référent). À l'instar des idéogrammes dont les combinaisons sont d'une infinie variété, il est question de traduire visuellement les multiples aspects de la vie : attitudes, mouvements, tensions recherchées, harmonie des contraires, dans un jeu complexe de vide et de plein, de fixité et de mouvement, de rupture et d'équilibre. Il importe de ressusciter la puissance imaginaire des signes par un art de la vie, en un art de vivre et une méditation philosophique profonde sur le monde environnant.

couleurs de la nature, de peindre les sons de la nature, de voir les sons en couleur et d'entendre musicalement les couleurs ».

1. Paul CLAUDEL, *L'Œil écoute*, Folio/Essais, Gallimard, 1946.

2. Voir François CHENG, *Et le souffle devient signe*, p. 19.

3. Marc-Alain OUAKNIN, *Les mystères de l'alphabet*, édition Assouline, 1997. Je renvoie aussi au *Mystère des chiffres*, éd. Assouline, 2004.

4. François CHENG, *L'éternité n'est pas de trop*, Le Livre de Poche, 2002.

III. L'œuvre picturale et poétique de Cheng se fonde sur une phénoménologie liée à la spiritualité orientale et occidentale.

La quête spirituelle se dessine à travers ce qui naît entre les êtres et entre les signes sous l'égide de la rencontre.

Je parle
avec ma main
tu écoutes avec
tes yeux ;
Et nous nous
comprenons,
n'est-ce pas,
en un seul sourire¹

Comme dans l'un des Grands Commentaires du *Livre des mutations*, le poète calligraphe cherche à saisir le trait spontané, imprévisible, fulgurant, l'émotion fugitive, la pratique qui renoue avec le souffle et se restitue dans le courant vital universel par une image en mouvement. Alors le dialogue se fait entre visible et invisible, fini et infini, état corporel et attraction céleste, l'utile et ce qui paraît inutile, la vie et la mort.

IV. L'œuvre de Cheng fait se rencontrer la spiritualité orientale et celle occidentale.

Établir un dialogue entre Orient et Occident permet de saisir la circulation des idées qui s'effectue dans le flux de la vie, des échanges, des rencontres (celle de Cheng avec François d'Assise ou Jean de la Croix, avec Char ou Michaux, avec Héraclite ou Simone Weil ; ou encore celle des jésuites découvrant la Chine de *L'éternité n'est pas de trop* et des Chinois appréhendant le catholicisme).

François Cheng découvre la spiritualité de François d'Assise². Il se choisit un père spirituel occidental en lequel il se reconnaît en raison de la communion avec les êtres, les animaux et les éléments du cosmos qui est d'ordre religieux et poétique à la fois.

Concernant ce sentiment, Cheng relève l'irréductible singularité de la spiritualité chinoise. Il note : « Par une pratique trois fois millénaires, les Chinois ont intériorisé le vivant : Li Bo possède un sens inné de la communion avec la nature ».

Cette circulation des éléments qui lui est chère, il la retrouve dans la poésie de François d'Assise dont il fait son saint patron, sa figure

1. Citation de CHU TA, in François CHENG, *Et le souffle devient signe*, p. 33.

2. François CHENG, *Assise. Une rencontre inattendue*, Albin Michel, 2013.

symbolique et mythique, voire cosmologique, de référence. L'image poétique et picturale relève d'une écriture cosmologique.

V. L'œuvre de Cheng, lieu de dialogue entre la littérature occidentale découverte en Chine et la poésie chinoise, est habitée par la nostalgie.

Cheng écrit : « Le souvenir n'implique pas toujours regret et tristesse ; il peut être une respiration intérieure. Il est signe que quelque chose s'est réellement passé dans notre existence, que les passions et les jours ne sont pas confondus.¹ »

L'image poétique et picturale, psychique et philosophique, est placée sous le signe de l'irréversible et de la nostalgie, du « je-ne-sais-quoi » et du « presque-rien » travaillé par la pensée de la mort².

Son œuvre est habitée par la présence³ de l'Absent et l'absence de celle qui est toujours Présente. Il décrit, avec beaucoup de délicatesse, la blessure à la pointe extrême du cœur dans *L'éternité n'est pas de trop*.

Troisième partie : une réflexion sur le signe, sur la trace, sur le travail du vide

Le signe a sa structure et ses exigences autour de motifs tels que le tracé, le mouvement, l'écho, l'harmonie, les constellations, les courbes se répondant, le vide central, la composition de l'ensemble.

I. Une réflexion aigüe est portée sur le symbolisme des formes d'écriture.

Non pas simplement symbolisme mais aussi sismographie qui seule peut mesurer l'émotion, l'écriture poétique – et picturale – fait se rejoindre la pulsion de l'homme et la pulsation du monde.

II. Les structures anthropologiques de la pensée chinoise continuent d'être à l'œuvre dans l'écriture de Cheng.

François Cheng est attentif au mouvement universel fait de rotations ou d'attractions et de gravitations en constellations se référant aux observations astronomiques chinoises et à la pensée taoïste de Lao Tseu qu'il repère dans les formes poétiques.

L'imaginaire poétique de Cheng, s'exprimant en langue française, est habité par la pensée cosmologique qui puise aux sources du confucianisme, du taoïsme, des formes d'écriture héritée de la poésie

1. François CHENG, « S'abandonner au cœur », p. 57.

2. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Penser la mort ?*, deuxième édition, avant-propos et direction éditoriale de Françoise Schwab, éd. Liana Levi, 1994 et *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Seuil, 1981.

3. Je renvoie, entre autres, au poème « Un visage... », in *À l'orient de tout. Œuvres poétiques*, préface d'André Velter, NRF/Gallimard, 2005, p. 167-168.

des Tang et des modèles calligraphiques de la tradition chinoise. Son écriture fait se rencontrer l'héritage chinois traditionnel et ancestral avec les formes contemporaines de Michaux, de Rimbaud, de Char ; elle est travaillée par les fragments d'Héraclite.

III. *Le motif imaginaire de la coïncidence des opposés, fait de vide et de plein, de la poésie de la perte et du recueil via la trace, structure l'œuvre de Cheng.*

La « *coïncidencia oppositorum* »¹, définie par Durand puis par Maffesoli, est faite de vide et de plein, de yin et de yang, de Ciel et de Terre, de couples privilégiés montagne-eau, fleur-oiseau, rocher-arbres... Cette dualité postule une ternarité de la pensée : binarité des signes, ternarité de la pensée selon Barthes. Car, tout équilibre est toujours précaire et appelle à un retournement, à une transformation.

Cette coïncidence des opposés entre Orient et Occident est selon Cheng lié au symbolisme solaire dont se réclame l'Occident et au symbolisme lunaire auquel se réfère la Chine. Ce symbolisme lunaire signifie la « poésie de la perte » et l'écriture du désir : il s'agit d'écrire la sidération de la beauté disparue et retrouvée dans l'écriture, comme Cheng le précise dans *Œil ouvert, cœur battant. Comment envisager et dévisager la beauté*². Le symbolisme lunaire chinois selon Cheng marque la spiritualité orientale : nouvelle lune qui ne se voit pas à l'œil nu, phase ascendante jusqu'à la pleine lune, puis descendante de la lune pendant laquelle l'activité décroît.

Voici ce qu'écrit Cheng :

L'Occident célèbre souvent le Soleil, la Chine, elle chante la Lune. Chaque nuit, la nature est travaillée par ses influx : elle régule les marées, les plantes et le sang. [...] Sans la lune, nous ne connaîtrions que la lumière indirecte et aveuglante du Soleil. Il sépare alors que la lune réunit. Sa rondeur symbolise ensemble la réunion et la plénitude, un miroir que tous peuvent contempler. Il est des paroles qu'on ne peut se dire que sous la Lune. Pour les Chinois, c'est une présence chère : afin de la toucher, nous ramons pour poser notre main sur son reflet translucide³.

Il est possible de songer au poète Li Bo, ivre, voulant embrasser la lune de trop près et mort noyé.

Les deux imaginaires sont-ils irréconciliables ? En réalité, l'œuvre de Cheng fait se rencontrer l'imaginaire solaire de l'occident et l'imaginaire

1. Michel MAFFESOLI, « Petite épistémologie du mal », in *La part du diable. Précis de subversion postmoderne*, Flammarion, 2004, p. 35.

2. François CHENG, *Œil ouvert et cœur battant. Comment envisager et dévisager la beauté*, Desclée de Brouwer, 2011 et 2019.

3. François CHENG, *Et le souffle devient signe*, p. 32.

lunaire de la Chine : lieu de communion, lieu de nostalgie à l'égard du distant, du lointain spatialement et proche dans le lieu poétique.

Conclusion

Ainsi assiste-t-on au sacre de l'écrivain, calligraphe et poète. Sa poétique est une mystique habitée par l'esprit divin et hantée par le paradigme pictural, qu'il s'agisse de l'image peinte ou de l'image sonore, du dessin du poème sur la page ou de la trace du Souffle, physique, psychique ou spirituel.

Les jésuites ont utilisé ce caractère chinois pour écrire le mot « Dieu ». Pour les bouddhistes, c'est le Bouddha. Pour les taoïstes, c'est l'état suprême du Souffle. L'universalité de ce caractère me plaît infiniment. Au bout de leur course, les mystiques se rejoignent sur l'essentiel. Ils peuvent s'éduquer mutuellement. Je sais qu'en notre meilleure part, ce qui nous unit à autrui est bien plus fort que ce qui nous sépare.¹

Dans ce geste d'écriture, poésie et histoire se rencontrent : histoire de la Chine ancienne et récente ; petite histoire et grande Histoire sont liées et font de la littérature la première des sciences humaines² selon Todorov.

Le signe est habité par le souffle et le vide. François Cheng rappelle ceci. À son retour de Chine, Paul Claudel a écrit : « Le poème n'est pas fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier³. » La recherche du poétique perdu – et retrouvé par la poésie et la peinture – se dessine ainsi par la présence du Souffle primordial impalpable et essentiel comme le blanc de la page pour le calligraphe. C'est là cet ineffable de la musique de la langue, faite de tensions entre les pleins et les vides, comme l'a montré Jankélévitch.

Il faut savoir entendre
ce qui n'est pas dit
Et discerner
ce qui n'est pas montré⁴.

L'œuvre est habitée par les sous-entendus, les dits et surtout les non-dits, les « inter-dits », ce qui se dit entre, comme l'atteste une manière de disloquer ou de distendre les mots, d'interroger leur

1. François CHENG, « Esprit divin », *Et le souffle devient signe*, p. 124.

2. Tzvetan TODOROV, « La littérature est la première des sciences humaines », propos recueillis par Héloïse Lhérété et Catherine Halpern, Revue *Sciences humaines*, numéro spécial « La littérature, fenêtre sur le monde », mensuel N° 218 – août-septembre 2010.

3. Citation de Paul CLAUDEL, « Les Muses », *Cinq grandes odes*, 1911, in François CHENG, *Et le souffle devient signe*, p. 72.

4. Citation de « Histoire des Han », in François CHENG, *Et le souffle devient signe*, p. 122.

étymologie, pour remonter à la source ou à la racine : l'*etymon*. Voici quelques exemples, pour terminer ma démonstration :

Nommer chaque chose à part
 est le commencement de tout
 Mais dire ce qui surgit d'entre elles
 toujours neuf
 et imprévu
 C'est
 chaque fois
 re-commencer le monde
 [...]

À la vraie vie
 indéfiniment
 nous re-naïssons¹

Dans ce geste d'écriture fait de dislocation, d'interrogation et d'écartèlement, Cheng interroge douloureusement les origines toujours vivantes dans la mémoire mais dont l'écrivain se sait arraché pour toujours : images mémorielles qui taraudent et que la poésie fait advenir.

Or voici :

Le vrai silence vient au bout des mots ;
 Mais les mots justes ne naissent
 qu'au sein du silence.

De même :

La vraie voie se continue par la voix ;
 Mais la juste voix ne surgit
 Qu'au cœur de la voie.²

Plus éloquent et mystérieux est cet ultime vers d'*À l'orient de tout*, aux confins du silence :

« Nous reverrons-nous un jour ? » « Mais³... »

1. François CHENG, « Le livre du vide médian », in *À l'orient de tout*, p. 281.

2. François CHENG, *La vraie gloire est ici*, NRF/Gallimard, 2017, p. 50.

3. François CHENG, *À l'orient de tout*, NRF/Gallimard, 2005, p. 326.