

« Qu'est-ce que la poésie contemporaine chinoise ? »

(Conférence à l'ENS-Lettres et Sciences Humaines,
Lyon - 24 janvier 2002)

Gregory Lee ©

Université Jean Moulin – Lyon 3

Il est beaucoup plus facile d'établir ce que n'est pas la poésie contemporaine chinoise que l'inverse.

Si on se réfère à ce qui est au programme des Facultés – de toute façon très limité dans ce domaine – on verra que le contenu correspond à un imaginaire assez étroitement défini.

La poésie contemporaine recouvre la période des années soixante-dix à la fin du vingtième siècle. Dans l'espace, elle se limite à la poésie de la République Populaire et est en fait, presque entièrement concentrée sur les poètes de Pékin. Cela signifie que les poésies de Taiwan et de Hong Kong en sont exclues. Il y a des raisons historiques à cela.

Pour ce qui est de la poésie de la période dite moderne, même sans suivre à la lettre la périodisation officielle des autorités de la Chine contemporaine ou la censure rétrospective de chaque côté du détroit de Taiwan, il est évident que la poésie moderne jouit d'une plus grande cohérence. Elle débute ainsi avec les vers expérimentaux de Hu Shi 胡适 et de Liu Bannong 刘半农 autour de 1917-1918 pour se terminer avec les activités de l'école des 9 feuilles 九叶诗人 et la publication du recueil du même nom 九叶集 vers la fin des années 1940.

Ensuite on assiste à la censure et à la domination d'une poésie officielle en Chine continentale, à la prolifération des écoles poétiques à Taiwan, aux activités de quelques poètes à Hong Kong et à l'émigration de certains aux Etats-Unis suivie d'un silence créateur. Quoiqu'il en soit la rupture est nette.

Quelques chercheurs américains, et en particulier l'Américaine-Taiwanaise Michelle Yeh, ont plus récemment essayé de pousser les limites de cette catégorie de poésie moderne chinoise afin d'y inclure la deuxième moitié du vingtième siècle. Dans son recueil de traductions de 1992, on trouve de nombreux poètes taiwanais modernes et contemporains, ainsi que des poètes contemporains de Chine continentale, comme Yang Lian, Gu Cheng, Duoduo, et Mang Ke. Bei Dao y est mentionné, mais pour des raisons de droits d'auteur, ses poèmes ne figurent pas dans le recueil.

Bien sûr, une telle approche épistémologique tend à effacer les différences politico-spatiales (entre Taiwan, Hong Kong et la Chine Populaire). Ainsi on réunit dans l'imaginaire du lecteur l'univers de la poésie chinoise du 20^{ème} siècle, comme si la poésie se situait dans un espace-temps homogène et continu. Mais ce faisant, on ignore certaines réalités historiques et politiques qui sont essentielles à la lecture de ces poésies.

Je tiens à souligner ici que je ne suis pas contre l'idée d'étudier la poésie de Taiwan et de Hong Kong d'après la libération (1949) dans le même cadre que la poésie de Chine Populaire, mais il faut le faire au moyen d'une lecture informée par le contexte politico-historique de chaque poésie. La question serait alors de savoir si une poésie est cohérente en raison d'une langue commune ou en raison des conditions matérielles et d'une expérience partagée.

Même si on accepte que le poète contemporain chinois ne parle pas directement de la politique dans sa poésie (ce qui est discutable), il faut admettre que les conditions sociales de l'écriture se distinguent dans les divers espaces chinois.

Je veux donc revenir à notre considération de la poésie contemporaine chinoise. Nous avons vu qu'il s'agit d'une poésie datant des années 70. Encore une fois, la période dite « contemporaine » des historiographes littéraires officiels de l'appareil étatique chinois ne coïncide pas avec notre définition de la poésie contemporaine. Officiellement, la littérature contemporaine commence après la libération en 1949. Il s'agit alors de la littérature de la deuxième moitié du vingtième siècle. Mais même les autorités doivent admettre que cette période n'est pas homogène.

Pendant les années cinquante, l'activité des poètes reconnus, tels Guo Moruo ou Ai Qing continue ou recommence. Mais cette poésie nous révèle que la fonction critique sociale de la poésie d'avant la libération n'est plus autorisée. On trouve certes quelques poèmes sur la guerre contre les Américains en Corée ou au Vietnam, quelques poèmes assez intéressants d'Ai Qing écrits lors de son séjour en Amérique Latine. Mais le mot d'ordre c'est la création de poèmes qui chantent les louanges de la patrie, de la Nouvelle Chine, du Parti et du Président Mao. Vers la fin des années cinquante, Ai Qing, considéré trop libéral et contestataire depuis la période de Yan'an, sera exilé dans le désert, métaphorique et réel pendant 20 ans. Quand il recommence à écrire à la fin des années 70, c'est toujours le même style de poésie, de la poésie officielle. Il faut s'attarder un instant sur le mot « officielle » en chinois.

Ce que nous appelons la poésie contemporaine chinoise se définit aussi en relation à ce terme. Les poètes dits dissidents ou « underground » de la fin des années 70, de la période du Printemps de Pékin, le moment du Mur de la Démocratie, s'appelaient des poètes不官方. C'est à dire qu'ils n'appartenaient pas aux organismes d'écrivains officiels et publiaient leurs poèmes de manière amateur et les distribuaient par le biais de réseaux non-officiels.

Beaucoup de ces poètes oeuvraient ensemble pour publier la revue poétique « 今天 » *TODAY*. Le chef de file était Bei Dao, et son nom a dominé depuis la scène poétique. D'autres poètes tels que Mang Ke, Gu Cheng, Yang Lian participaient à la rédaction ou contribuaient des poèmes. Duo Duo, lui, n'a jamais fait partie de cette formation.

Dans cette définition de notre conception de la poésie contemporaine chinoise, il y a beaucoup de négativité, beaucoup d'exclusion pour arriver à un noyau de signification satisfaisante. Beaucoup de jeunes poètes contesteraient la suprématie de Bei Dao, ils refusent la domination de cette génération et de sa poésie. Mais ce phénomène-là se retrouve un peu partout dans l'histoire esthétique mondiale.

Il me semble que la question qu'il faut poser serait : existe-t-il une cohérence au-delà de ces négativités ?

En ce qui concerne l'histoire, la trajectoire personnelle de ces jeunes poètes, on peut constater qu'elles se ressemblent, dans la mesure où ils ont été attirés

comme des millions d'autres par les idéaux de la révolution culturelle (certains, tels Bei Dao, ont été des gardes rouges actifs), ils ont partagé l'expérience de la campagne profonde où ils ont dû passer jusqu'à 10 ans de leur vie. Ils ont tous vu la réalité socio-économique de la Chine nouvelle. Ils ont tous été désenchantés par le maoïsme. Ils ont perdu leur foi. Par conséquent, ils sont tous devenus idéologiquement dissidents même sans manifester en activistes comme Wei Jingsheng. Ils partageaient alors une vision des choses, de leur histoire récente, de la réalité chinoise.

Ils étaient tous attirés par la littérature moderne et contemporaine de l'Europe. Privés de la possibilité de poursuivre des études supérieures, les universités leur étant fermées durant la révolution culturelle, ils avaient quand même la possibilité de lire en traduction les auteurs étrangers grâce à leurs parents – tous des cadres supérieurs - pour lesquels le gouvernement préparait des publications de distribution restreinte (les célèbres 黄皮书) ou livres à couverture jaune. La logique étant que les fonctionnaires qui devaient traiter avec des étrangers avaient besoin de les comprendre en lisant leurs écrits. C'est ainsi que Duo Duo a pu lire les poètes russes, Gu Cheng les poètes espagnols et qu'ils avaient tous accès à Baudelaire. Puis, vers la fin des années 70, la publication des œuvres littéraires occidentales connut une énorme expansion. Pourquoi le poète contemporain était-il plus attiré par cette littérature occidentale que par la poésie chinoise moderne. Pourquoi n'ont-ils pas rétabli les liens ?

En partie, sans doute, parce que la poésie occidentale était plus accessible que celle des années trente et quarante. Les œuvres de Dai Wangshu et de Wen Yiduo n'ont pas été réhabilitées avant les années 80, alors que les poètes contemporains avaient commencé à écrire dans la clandestinité dès les années 70. Mais, avant tout parce qu'ils rejetaient en bloc tout ce que leurs aînés avaient fait, toute cette génération du quatre mai. Et ils rejetaient dans la foulée même les œuvres des poètes les plus intéressants. (C'est une des raisons pour lesquelles on ne peut faire l'amalgame avec la poésie d'avant 49, comme le fait Michelle Yeh dans son anthologie.)

En dehors des similitudes de conditions historiques et sociales, car il ne faut pas oublier que ces écrivains étaient en général issus de milieux favorisés (en dehors des périodes comme celle de la révolution culturelle, s'entend), quels étaient

les points communs de la production lyrique de ces poètes ? Peut-on comparer la poésie d'un Bei Dao à celle d'un Duo Duo ?

Sur le plan technique, on dénote immédiatement dans l'œuvre de Bei Dao – je parle ici de ses poèmes datant des années 70 – une simplicité au niveau du langage. On décèle aussi l'usage de techniques déjà établies par certains poètes d'avant la libération. De plus, je veux dire que la forme de cette poésie est décidée par l'usage qu'en fait le poète. Je veux dire qu'il s'agit d'une poésie combative et combattante :

告诉你吧世界

我不相信

En fait, elle appartient à un genre de poésie déclamatoire développée pendant les années 1930 à des fins patriotiques alors que la Chine était menacée par l'envahisseur japonais (dont on trouve les exemples les plus célèbres dans la poésie de Wen Yiduo), puis redéployée après la libération pour chanter les louanges du parti etc.

Ainsi, sur les plans de la forme et de l'esthétique, les poèmes du jeune Bei Dao ne démontraient pas d'innovation majeure. Ils étaient écrits pour être déclamés, et il les a déclamés, de même quinze ans plus tard, en 1989 les étudiants les ont déclamés sur la Place Tiananmen.

Sa poésie à l'époque obéissait donc aux règles du genre, et quand les autorités critiquaient l'obscurité de la poésie non-officielle, cela n'avait guère de sens en ce qui concernait la production de Bei Dao. Par contre, appliquée aux poèmes de Mang Ke ou de Gu Cheng cette accusation devenait plus compréhensible.

La poésie écrite par Bei Dao au cours des années 80 et 90 est devenue plus obscure. Au début des années 1990, sa traductrice anglaise Bonnie McDougal en a abandonné la traduction se disant incapable de la comprendre. Il est vrai que Bei Dao a subi l'influence des modernistes occidentaux, et en particulier d'un poète assez difficile à lire, Tomas Tranströmer. Je me demande cependant si cet obscurcissement de son écriture n'était pas une tentative tardive de sa part de s'aligner sur la réputation et le style des autres, de ceux qui ont toujours écrit de façon plus difficile, qui ont toujours demandé plus de travail de la part du lecteur .

La poésie de Mang Ke est peut-être un peu plus difficile, mais le langage n'en est pas non plus très compliqué. Mang Ke écrit une poésie informée par l'histoire, par le vécu. J'ai toujours eu l'impression que dans sa poésie il y avait un écho de

l'ambiance, et de la texture des poèmes des années 30, beaucoup plus que dans celle de n'importe quel autre poète contemporain. Ses vers me rappellent parfois le style d'une certaine période de Dai Wangshu sur lequel j'ai longuement travaillé.

Dans le poème « 阳光中的向日葵 », il déploie le procédé rhétorique autour de l'image du tournesol. Tous les Chinois qui ont vécu la révolution culturelle associent le tournesol avec la rhétorique du maoïsme. Mao était le soleil, le roi soleil, les Chinois étaient les tournesols qui suivaient son rayonnement.

阳光中的向日葵

芒 克

你看到了吗
你看到阳光中的那颗向日葵了吗
你看它，它没有低下头
而是在把头转向身后
它把头转了过去
就好像是为了一口咬断
那套在它脖子上的
那牵在太阳手中的绳索
你看到它了吗
你看到那颗昂着头
怒视着太阳的向日葵了吗

它的头几乎已把太阳遮住
它的头即使是在太阳被遮住的时候
也依然在闪耀着光芒
你看到那颗向日葵了吗
你应该走近它去看看
你走近它你便会发现
它的生命是和土地连在一起的
你走近它你顿时就会觉得
它脚下的那片泥土
你每抓起一把
都一定会爆出血来

De façon insistante et répétitive, la voix du poème défie le lecteur de reconsidérer le tournesol. Le signifié comme le signifiant ne peuvent plus se détacher d'un acte de mémoire, de souvenir. Mais le poète veut qu'on regarde de nouveau ce tournesol imbriqué étroitement dans le sol. Ce tournesol-ci n'est pas comme les autres. Il ne se contente pas de suivre le soleil. Il lui fait face, il lui

tient tête. En mettant la main dans le sol qui nourrit la fleur on retire du sang, mais le sang de qui ou de quoi ? Est-ce simplement le sang des millions qui ont péri sous le maoïsme, battus à mort ou morts de faim ? Ou est-ce le tournesol lui-même qui saigne du mal qu'on lui a fait ? Est-ce que ce tournesol représente tous ceux qui se sont opposés à l'autorité suprême, ou est-ce qu'il s'agit d'une connaissance, d'un ami, d'un individu qui a souffert aux mains de cette autorité, qui est ainsi rappelé. Dans l'œuvre de Bei Dao plusieurs amis sont commémorés de cette façon. Ou est-ce que le mal est plus généralisé. Est-ce qu'il s'agit du mal qu'on a fait depuis 49 et surtout pendant la révolution culturelle (comme pendant la deuxième guerre mondiale en Europe à la langue), au langage de tous les jours, quand un tournesol ne peut même plus être un tournesol.

La puissance, la valeur d'une partie de la poésie contemporaine chinoise c'est d'avoir rendu l'ambiguïté à la poésie - la possibilité pour le lecteur d'imaginer plusieurs lectures d'un poème. Ceci n'est pas forcément une importation occidentale. L'ambiguïté est un aspect important de la poésie classique chinoise. C'est pour cela que la poésie et les poètes ont toujours fait peur aux autorités.

L'ambiguïté, l'obscur, que l'on trouve ici même dans un poème qui semble par ailleurs assez clair sur le plan historique et politique, c'est ce que les autorités communistes n'ont pas apprécié chez les poètes non-officiels. Pour dominer l'imaginaire du peuple, il faut pouvoir contrôler le sens du langage, les poètes menaçaient de s'emparer de ce contrôle.

La reconstruction, la réinvention du langage littéraire après Mao était une tâche énorme. Les critiques dissidents parlaient du mode maoïste 毛文体 pour décrire la langue de bois qui régnait dans la création littéraire même au début des années 80 et dans l'écriture des plaies.

Il ne suffisait pas d'éviter d'employer le langage officiel vidé de son sens, il fallait refaçonner la langue, la déployer autrement. S'il y avait un aspect commun à tous les poètes non-officiels de cette génération, c'était bien la volonté de créer un nouveau langage poétique, ce qui ne veut pas dire qu'ils y soient tous parvenus.

Je pense que c'est surtout le poète Duo Duo qui a fourni le plus d'efforts dans ce sens. Il a compliqué la poésie, il écrit une poésie exigeante, qui demande

beaucoup d'investissement, qui oblige le lecteur à pratiquer ce que Gaston Bachelard décrivait comme la lecture verticale.¹

On pourrait mentionner des dizaines d'exemples de poèmes de Duo Duo. Cependant, je voudrais ici simplement démontrer la difficulté élémentaire de fixer le sens de ses poèmes, une difficulté qui vient d'une ambiguïté travaillée.

Dans le poème « Jours de fête » on trouve la strophe suivante :

Une femme à quatre membres recouverte d'hippocampes
apparaît en flottant, immédiatement,
se dissout comme un comprimé, passe, par ton corps retenu
il crée mon souvenir : Moi et toi, devenus deux blocs de
pierre, s'embrassant sur le linteau d'un grand opéra

Le poète emploie très peu de ponctuation et il n'est pas toujours clair qu'un vers enjambe le suivant ou non. Ici, est-ce que le mot « immédiatement » renvoie à l'action précédente ou à celle qui suit ou encore aux deux ? Dans « il crée mon souvenir », le caractère traduit par il, *ta*, est neutre en chinois et donc ne peut désigner une personne, mais cela dit à quoi réfère-t-il, au corps, au comprimé ou à la scène toute entière ?

Pourtant, il ne s'agit pas d'images aléatoires, il s'agit d'une difficulté intentionnelle qui tente de trouver de nouvelles possibilités dans cette langue qui était devenue si stérile et si pleine de sens, excluant tout autre sens, par le discours idéologique du régime de Mao. Le langage du poète d'après Mao doit être refaçonné, les mots placés dans des combinaisons et des situations rares et nouvelles. Cette poésie, déjà difficile à traduire en anglais, est pratiquement impossible à traduire en français si l'on veut préserver l'ambiguïté de la syntaxe. Afin d'illustrer la nature de ce problème il serait

¹ Pour une discussion plus détaillée de cette idée je vous renvoie à mon *La Chine et le spectre de l'Occident*, Paris: Editions Syllepse de Paris, 2002.

peut-être utile de donner en exemple un poème de Duoduo intitulé «Zai

mudi » 在墓地 (Au cimetière) :

在墓地。

在墓地，向没有回忆
有叹息，但是被推远
蒙着脸，跪下去

唱。

没有人要我们，我们在一起
是我们背后的云，要我们靠在一起
我们背后的树，彼此靠得更近

唱

因为受辱
雪从天上来，因为祝福
风在此地，此地便是遗忘
越是远离土地，便越是孤独

收听

然后收割，寒冷，才播种
忍受，所以经久
相信，于是读出。

有

有一个飞翔的家——在找我们。
(1992)

dans le cimetière, mais/et il n'y a pas de souvenir
il y a soupir(s), mais rapporté(s)
couvrant visage(s)/visage(s) couvert(s), se met/ se mettent/ se
mettant à genoux

chante/chantent/chantant :

personne ne veut de nous, nous sommes ensemble
ce sont les nuages derrière nous, veulent que nous nous
serions
les arbres derrière nous, l'un l'autre se serrent encore proche

chante/chantent/chantant

Parce que humilié(e)(s)
neige vient du ciel, parce que bénédiction/béni(e)(s)
le vent (est) dans cet endroit, cet endroit est donc oubli/oublier/
oubliant
plus est loin du champ de blé, plus est solitaire

écoute/écoutent/écoutant

et puis récolte(ent), glace froid, alors sème/sèment
souffrant/souffre(ent), donc perdurant/perdure(nt)
croyant/croit/croient/, puis récite(nt)/récitant

il y a/il a/ils ont

Il y a/il a/ils ont un foyer/une maison qui plane ---- qui nous
cherche.

(1992)

Pour faire du sens d'un tel poème il faut employer la stratégie de lecture verticale dont parle Gaston Bachelard, c'est-à-dire que pour comprendre il faut remonter et redescendre le poème. En lisant la première strophe il y a plusieurs ambiguïtés. Il y a un manque total de pronoms personnels, une absence d'indication du nombre. Ainsi, il n'est pas clair s'il s'agit d'un ou de plusieurs soupirs, qui se couvre(nt) le visage, qui se met(tent) à genoux. Peut-être est-ce la voix du poème ? Et puis, qui chante ?

La deuxième strophe semble donner des indices. Il y a un pronom, *women* 我们 « nous » employé cinq fois en chinois. Mais ce « nous » réfère à qui ? Il s'agit cette fois sûrement, d'une voix plurielle du poème. Mais, supposons qu'il s'agisse des « soupirs » de la première strophe ? Il y a un autre indice presque imperceptible : le mot *chang* 唱 « chante(ent) » intercalé entre les deux premières strophes est suivi de deux points. C'est le sujet de

la première strophe qui chante donc, et le contenu de cette strophe est du discours direct. Il faut quand même trancher. Est-ce que le sujet pluriel de la première strophe est un vague « nous » : des gens, des morts ? Ou est-ce vraiment les soupirs qui chantent ?

Le mot *chang* 唱 est intercalé une deuxième fois, entre la deuxième et la troisième strophe, mais cette fois sans être suivi de deux points, et la strophe n'a pas de pronom. Est-ce que *chang* 唱 veut simplement clore ce discours direct et faut-il donc le traduire par le participe présent « chantant » ?

Dans la troisième strophe qui ou quoi est « humilié » ? Est-ce que le sujet est encore la voix du poème, ou un sujet non déclaré ? Ou est-ce « la neige » qui est « humiliée » ? La syntaxe permet cette lecture. Ou est-ce encore que « la neige vient du ciel » parce qu'elle est « bénie » ou est-ce le vent qui l'est ? De plus, s'agit-il toujours des « soupirs » ou d'un sujet nébuleux ? Et qui ou quoi est solitaire ?

Intercalé entre la troisième et la quatrième strophes, on trouve le mot *shouting*, 收听 « écouter, être à l'écoute », ou plus littéralement « recevoir-écouter » dont le caractère *shou* est répété dans le premier vers de la quatrième strophe : *Ranhou shouge*... 然后收割 « Et puis après récolte(nt) ... » où *shouge* 收割 plus littéralement veut dire « recevoir-couper ». Ici, il s'agit toujours de l'impossibilité de préciser le sujet : « Nous souffrons » ou « il(s) souffre(nt) » ? « Nous croyons » ou « il(s) croit/croient » ? Et puis la strophe se termine avec deux points, ce qui nous indique encore qu'il s'agit de nouveau d'un discours direct dont le sujet « nous » est révélé par la suite.

Toute la question de ce poème réside dans l'ambiguïté du sujet. En lisant le poème en chinois on peut garder ses sens multiples, en le traduisant en français, encore plus qu'en anglais où l'on peut préserver un peu d'ambiguïté en déployant le gérondif, la langue nous pousse à préciser un sujet, à produire une lecture close. Bien sûr, une traduction facilement lisible est faisable, mais c'est à cette lecture fermée que le traducteur doit essayer de manière boiteuse de résister en laissant ouvert un maximum de sens :

Au cimetière, mais il n'y a pas de souvenir
il y a des soupirs, mais reportés
visages couverts, s'agenouillent

chantent :

personne ne veut de nous, nous sommes ensemble
ce sont les nuages derrière nous, ils veulent que nous nous
serriions
Les arbres derrière nous, se serrent encore plus

en chantant

à cause de l'humiliation
la neige vient du ciel, à cause de la bénédiction
il y a du vent ici, donc ici est l'oubli
plus c'est loin du champ de blé, plus c'est solitaire

en écoutant

et puis récolte, glacé, et seulement après semis
Souffrance, donc endurance
Croyance, et puis récitation :

il y a

il y a un foyer qui plane ---- qui nous recherche.

1992

In the graveyard

In the graveyard, and there are no recollections
There are sighs, but they are deferred
Faces covered, kneeling down

Singing:

No one wants us, we are together
It's the clouds behind us, want us to huddle together
The trees behind us, huddle even closer

Singing

Since humiliated
Snow comes from the sky, since fortunate
The wind is here, so here is forgetting
The further from the wheat field, the lonelier

Listening in

Then gathering in, icy cold, then sowing
Enduring, therefore durable
Believing, thereupon read out:

There is

There is a home with wings ---- seeking us out.

1992

Selon Gaston Bachelard « la poésie refuse les préambules, les principes, les méthodes, les preuves.... Tout au plus a-t-elle besoin d'un prélude de silence. D'abord, en frappant sur des mots creux, elle fait taire la prose ou les fredons qui laisseraient dans l'âme du lecteur une continuité de pensée ou de murmure. Puis, après les sonorités vides, elle produit son instant. C'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné. »

La transgression de ce temps enchaîné est essentielle à la reconstruction du langage poétique chez le poète moderniste chinois à la fin du vingtième siècle. Un extrait d'un autre poème de Duoduo, « Une seule

histoire raconte tout son passé » 一个故事中有他全部的去i过去 montre justement une telle tension temporelle entre l'attraction du temps narratif et la force d'ancrage du temps arrêté, entre les perçus non-réfléchis fournis par la succession rapide des images de la caméra cinématique, et la lente étude du cliché.

Quand il ouvre les fenêtres de son corps qui donnent sur
l'océan
Et saute vers le bruit des milliers de couteaux qui
s'entrechoquent
Une seule histoire raconte tout son passé
Quand toutes les langues se tendent vers ce bruit
Et ré-aspirent les milliers de couteaux qui font ce bruit
Tous les jours se faufiletront dans une seule journée
Ainsi, chaque année aura un jour de plus

L'histoire qui raconte tout son passé est une histoire écrite en langue cinématographique. Bien qu'une seule histoire suffise à dire tout un passé, il n'y a pas de récit régulier, et toute notion de temps normal est suspendue dès le début du poème :

Tous les jours se faufiletront dans une seule journée
Ainsi, chaque année aura un jour de plus

Le « moment stabilisé » de Bachelard, l'instant poétique, est réitéré sans cesse dans ce poème. Plus loin, dans ce même poème, afin de dégager du temps réel un instant poétique dans lequel le temps bouge verticalement, le poète déploie des métaphores corporelles, ainsi que de motion et de stase pour marquer l'arrêt physique du temps : on empêche le soleil de se lever complètement, sa « tête » est abaissée, et le matin est forcé à rester. Le temps n'arrive plus à avancer. La pendule est cassée et « le temps pourri au-delà du tic-tac de l'horloge . » Puis, le temps réel revient alors que « chaque

nuit je fixe mon télescope sur ce point/jusqu'au moment où le soleil se meurt. »

Dans ce récit d'une mort, une cérémonie de la mort d'une ou même de plusieurs personnes, le temps historique, « mille ans détournent les yeux ». Là encore, le temps est sans temps, et la mort qui marche avec le temps, n'est qu'un « battement de cœur supplémentaire », elle s'est « morcelée », elle n'est rien de plus qu'un « grain de sable », comme si sans temps réel il n'y avait pas de mort réelle. Mais après l'instant poétique, il y a le retour du temps réel, et après le temps travaillé qui a produit l'instant poétique, il y a une plus grande prise de conscience de la réalité de la mort et de son inévitabilité.

Le langage banalisé, le langage littéraire du réalisme et du romantisme révolutionnaires qu'hértaient les jeunes poètes au crépuscule de la révolution culturelle n'était point capable de parler de la mort. A la fin de la révolution culturelle on trouva des milliers de récits et de poèmes qui voulaient parler des injustices, des horreurs, des morts, mais ils le faisaient avec le langage officiel uniformisé qui justement avait manqué de raconter cette réalité au moment où elle se déroulait, avec le langage du mode maoïste. Ce que ces gens bien intentionnés ne comprenaient pas c'était que la langue aussi avait été tuée. Pour faire face à la réalité historique, pour la raconter, il fallait que le langage poétique prenne ses distances avec « le réel », avec le mode littéraire réaliste, avec le temps linéaire.

Les poètes d'après Mao ont façonné un nouveau langage poétique, un langage que les premiers poètes innovateurs à la fin du dix-neuvième siècle ne pouvaient imaginer, afin de faire face à ce réel. Ils l'ont fait en

cassant la langue de la période du Maoïsme, ils avaient même commencé avant la fin de la révolution culturelle dans la clandestinité. Comme l'aurait dit Gilles Deleuze, il s'agissait de l'invention d'une sorte de langue étrangère « qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure. » C'est peut-être la volonté d'atteindre cette minoration de la langue qui suggère le mieux le sens de la poésie contemporaine chinoise.

Gregory B. Lee ©