

# Aperçu sur la poésie brève chinoise

Nombreuses sont les références de Lacan à la poésie. En 1977, Lacan écrit à François Cheng que l'interprétation analytique « doit être poétique » [1]. Récemment, Éric Laurent dit à ce propos : « La fonction poétique révèle que le langage n'est pas information, mais résonance, et met en valeur la matière qui lie le son et le sens. Elle dévoile ce que Lacan a nommé le *motérialisme*, qui en son centre enserme un vide » [2]. Elle cerne donc le manque de signification dernière et le « non-rapport » sexuel.

Pour préciser ce dont il s'agit, il faut se référer au « tout dernier Lacan », lequel élabore un nouveau statut du symbolique et de l'imaginaire, qui prend la figure de *lalangue* trouant l'« Un-corps ». Cette nouvelle perspective complique d'ambiguïté et d'équivoque l'opposition posée précédemment entre le symbolico-imaginaire et le réel. De ce fait, elle serre au plus près, non pas le réel, ce qui est impossible, mais la façon dont un corps en est affecté, puisque la frappe sur le corps sensible est liée à *lalangue*. « Il s'agit là d'un usage nouveau du signifiant, « sismographe de la jouissance et non serviteur de l'élaboration du sens » [3], commente Jacques-Alain Miller. Ce nouvel usage déchaîne le sens (sinon enchaîné dans la suite signifiante,  $S_1 - S_2$ ), et dévoile le trou. Une poésie qui obscurcit le sens commun, grâce au maniement de la syntaxe et du lexique, notamment, et qui fait résonner la lettre – la lettre, godet de jouissance, comme le dit déjà Lacan en 1971 dans *Lituraterre* – montre à cet égard la voie.

À ce propos, la manière dont la poésie brève chinoise, qui par ailleurs obéit à des codes stricts, obscurcit le sens est singulière : extrêmement condensée, elle décourage la glose interprétative et cerne les bords d'un réel, « littoral entre

sens et hors-sens, entre savoir et jouissance » [\[4\]](#).

Le poème bref agence un espace. D'abord, calligraphié, il convoque le regard du lecteur comme une peinture. Cependant, les possibilités d'agencement spatial du poème sont loin d'être simplement fonction de la calligraphie. Plus profondément, elles trouvent leur source dans la structure même de la langue chinoise. Pour illustrer cette proposition, Simon Leys cite les vers parallèles, très fréquents dans cette poésie [\[5\]](#).

En voici un exemple, rigidifié, on verra pourquoi, dans la traduction.

*Voix des cigales rassemblées dans le vieux monastère  
Ombres des oiseaux passant sur le froid vivier.  
(Du Fu)*

Il apparaît dès la première lecture que chaque mot du premier vers a le même statut morphologique, syntaxique et sémantique que son répondant dans le second. Ces correspondances font de chacun des deux vers un écho de l'autre. Dans la tradition poétique chinoise, le sens doit être similaire ou opposé. Ici, il est similaire : appel à la voix et au regard, animaux, mouvement et lieux. D'un vers à l'autre, il n'y a pas de progression dans le temps : ensemble, les deux vers présentent une synchronie de perceptions. On pourrait lire le deuxième vers avant le premier. Ce n'est pas le déroulement d'une séquence logique, mais l'enroulement de deux images contrastées, indépendantes et simultanées, qui sont comme les deux faces d'une même médaille. Entre elles, aucun rapport d'antériorité ou de postériorité. Le mode parallèle suspend l'écoulement du temps. Il ne développe pas un propos, il ménage un espace. Même quand le poème régulier chinois combine le langage discursif et le langage imagiste, le mode majeur reste ce dernier.

Plus que la calligraphie, c'est donc l'exploitation des

possibilités de la langue chinoise qui ménage un espace. La traduction ne permet pas de saisir aisément les équivoques de cette juxtaposition d'images. Car ces équivoques sont liées à la fluidité morphologique du chinois. Un même mot, selon le contexte, peut être tour à tour substantif ou adjectif. Et surtout, la syntaxe est flexible : les phrases peuvent être sans verbe et les verbes sans sujet. De la sorte le poème ne raconte pas, n'explique pas ; il assèche le sens. Il propose au lecteur, non une fiction, mais la fulgurance d'un instant où le sujet s'abolit et où le regard et la voix touchent le corps parlant. Cette flexibilité est difficile à rendre dans une traduction. Voici la traduction littérale d'un poème bref de Wang Wei (1036-1101) :

*La montagne vide ne voit personne  
Elle entend seulement des voix.*

Ces vers énigmatiques et équivoques ont été traduits comme suit :

*Dans la montagne vide on ne voit personne  
Mais des voix se font entendre.*

Le traducteur occidental rétablit un sujet vraisemblable de la perception, là où le poème isole des lambeaux de voix et de mots indexant un vide.

*Sommeil printanier ne perçoit pas l'aube  
Partout se font entendre les chants d'oiseaux.*

Dans ce poème « Matin de printemps » de l'écrivain Meng Haoran, la personne du dormeur n'est pas définie, désignée. Le poème évoque une profondeur du sommeil où la conscience flotte dans les confuses sensations de l'aube. Les chants d'oiseaux sont les objets d'une perception dénuée de sujet. La flexibilité floue de la syntaxe et de la morphologie établit une porosité entre le poète et le monde, le poète et le lecteur. Le sujet s'abolit, seul demeure l'objet, ou plus précisément, le choc de l'objet-voix sur le corps.

Li Bai écrit :

*Tous les oiseaux ont disparu au zénith,  
Un nuage oisif dérive tout seul.*

*Nous nous regardons l'un l'autre sans nous lasser :  
Il n'y a plus que le mont Jingting.*

On touche ici à la conception chinoise de la nature, qui est elle-même signe, image, écriture, fondamentalement indéchiffrable en partie. Lacan s'y est fort intéressé dans le Séminaire XVIII, *D'un Discours qui ne serait pas du semblant*, où il évoque la figure de Mencius, disciple de Confucius, et déchiffre un texte chinois de celui-ci. La nature comme écriture, et non seulement comme formes, comme représentation, met en question l'empire des discours humains, car elle impacte le corps parlant. La nature entière, y compris l'humain, est corps vivant et parlant, où le *qi*, l'énergie, nous dirions la pulsion, se noue à la lettre. Fondamentalement invisible et insaisissable, celui-ci rend vivantes toutes les formes et les lie. Il n'a ni corps ni forme, mais a des effets sur ceux-ci, puisqu'il établit une circulation d'une forme à l'autre à travers un vide animé. Poème et peinture sont des champs où les formes sont des pôles entre lesquels s'établissent des tensions opérantes. Beaucoup d'artistes occidentaux disent d'ailleurs la même chose. Mais, contrairement à ceux-ci, les artistes chinois s'appuient sur un système plus vaste, cosmologique, philosophique, spirituel et médical. Pour revenir au caractère spatial du poème, on saisit la valeur active du vide, des blancs qui articulent le poème ou suggèrent un indicible au-delà des mots, lequel suscite l'imagination du lecteur.

Dans la poésie brève, cette expression et cette transmission du *qi* dans l'écriture se sert de la grande flexibilité de la langue et congédie au maximum le déroulement narratif au profit de l'expérience mystérieuse d'un lieu et d'un moment, soutenue par un langage fortement métaphorique, imagiste. En cela, l'écriture marche la main dans la main avec la peinture.

Entendons par « peinture » le paysage monochrome exécuté au lavis d'encre et tracé au moyen d'un pinceau calligraphique. Contrairement aux occidentaux, les poètes sont souvent aussi peintres. Le style le plus élevé s'appelle *xieyi*, ce qui veut dire le style qui écrit la *signification* (trouée) des choses, et non qui dépeint, représente les choses. À l'exploitation du flou de la langue par le poète, correspond chez le peintre l'exigence d'exprimer l'idée sans que le pinceau « doive aller jusqu'au bout de sa course ». L'art du poète ou du peintre est de sélectionner le minimum de signes ou d'éléments suggestifs (d'où le poème bref) qui permette à l'œuvre de trouver son épanouissement invisible dans l'imagination du spectateur ou du lecteur. L'expression et la transmission du *qi* dans la peinture est fonction de données très précisément techniques, telles que l'angle de contact entre la pointe du pinceau et le papier, la façon de tenir le pinceau, les mouvements du poignet et du bras. Dans la poésie, la circulation de ce flot est, on l'a dit, favorisée par une syntaxe presque inexistante où les liaisons grammaticales s'assouplissent, voire se dissolvent.

Ce rôle privilégié accordé au *qi* a des conséquences qui semblent étranges aux tenants de l'invention et de l'expression de la singularité et de la subjectivité occidentales. Peu importe que le sujet traité soit neuf ou emprunté. Les thématiques de la peinture et de la poésie sont monotones, stéréotypées : Montagne-eau, accompagnées de motifs conventionnels : arbres, rochers, nuages. Tout l'art est dans la disposition, l'ajustement et la confrontation de ces idées reçues qui, par leur choc sur la sensibilité du lecteur et par l'équivoque de l'image, font toucher un hors-sens et ouvrent à l'infini.

[\[1\]](#) Cheng F., « Lacan et la pensée chinoise », in École de la Cause freudienne (s/dir), Flammarion, *Lacan. L'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, 2000, p. 151.

Cf aussi : Cheng F., *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Le

Seuil, 1977.

[2] Laurent E., « L'interprétation événement », *La Cause du désir*, Paris, Navarin, n° 100, 2018, p. 67.

[3] Cf Miller J-A., « Un effort de poésie », enseignement dans le cadre du département de psychanalyse de l'université de Paris VIII, 2002-2003, inédit.

Et Miller J-A., « Le tout dernier Lacan », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université de Paris VIII, 2006-2007, inédit.

[4] Cf Lacan J., « Lituraterre », *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2000.

[5] Leys S., « Poésie et peinture. Aspects de l'esthétique chinoise classique », in *La Chine, la mer, la littérature. Essais choisis*, Bruxelles, Espace Nord, 2018, n° 364.