



ISSN 1776-2669

ISSN en ligne 2260-6483

Le son et le sens dans la poésie de François Cheng

WU Chunfeng

Université des langues étrangères de Tianjin, Chine

wyyaic@qq.com

Reçu le 28-02-2022 / Évalué le 10-03-2022 / Accepté le 03-07-2022

Résumé

Imprégné par l'aspect imagé des caractères chinois, François Cheng tend non seulement à reproduire cette ressemblance vitale avec l'extérieur dans sa deuxième langue qu'est le français à travers ses œuvres poétiques, mais aussi à redonner du sens au son. L'article, en s'appuyant sur les propos des poètes contemporains comme Yves Bonnefoy, Lorand Gaspar, tentera de traiter de la relation ambivalente entre le son et le sens dans la poésie de François Cheng afin de montrer qu'elle rétablit le lien avec le réel au lieu de s'enfermer dans un monde du signifiant.

Mots-clés : son, sens, François Cheng, poésie, réel

程抱一诗歌中的音与义

摘要

受汉字象形特征熏陶的程抱一在其诗歌创作中试图在他的第二母语即法语中重现这种与外部世界类象的特征，同时重新赋予音以意义。本文结合伊夫·博纳富瓦、罗兰·加斯帕等当代诗人的言论，剖析程抱一诗歌中音与义之间的含混关系，从而揭示一种与现实重建联系的诗歌，而不是封闭在能指的世界里。

关键词：音；意；程抱一；诗歌；现实

Sound and meaning in the poetry of François Cheng

Abstract

Impregnated by the pictorial aspect of Chinese characters, François Cheng tends not only to reproduce this vital resemblance to the exterior in his second language which is French through his poetic works, but also to give meaning to the sound. The article, based on the words of contemporary poets such as Yves Bonnefoy and Lorand Gaspar, will attempt to deal with the ambivalent relationship between sound and meaning in the poetry of François Cheng in order to show poetry that reestablishes the link with reality instead of enclosing itself in a world of the signifier.

Keywords: sound, meaning, François Cheng, poetry, reality

Introduction

Comme on le sait communément, à l'origine, la langue chinoise est idéographique, et après sa transcription en *Pinyin* en 1950, elle est aussi une langue monosyllabique. Cela lui confère une grande autonomie par rapport à la langue française, dont la logique et la cohérence ont une valeur primordiale, mais, en même temps, cette qualité la prive de la volupté suave de sons à laquelle l'oreille est sensible, puisqu'il nous semble que le français polysyllabique est plus riche en musicalité et en a gammes de sons. Et cet effet musical, cet aspect charmant, cette jouissance auditive se font mieux sentir dans et par l'univers poétique, seul espace susceptible de faire *s'épanouir toutes les richesses enfouies de la langue*. Dans la poésie de François Cheng, on y trouve sans peine qu'il attache une grande importance à ces richesses. En effet, cette sensibilité à la sonorité du français remonte au tout premier temps de son apprentissage de cette langue et à sa longue immersion dans la langue et la poésie françaises : « Rien ne pouvait plus faire que j'eusse ignoré la grande tradition occidentale, que je ne fusse environné de la *musique* d'une autre langue, que même en rêve, dans mon inconscient, ne vinsent se mêler à des murmures maternels des mots secrets mus par une autre *sonorité* » (Cheng, 2002 : 38).

Si « [les] murmures maternels » qu'apporte le chinois résonnent comme un chant lointain hors de portée, c'est, décidément, au français que Cheng essaie de recourir afin que ces murmures soient ranimés avec de nouvelles inspirations et en mesure de se muer en mélodie. Encore faut-il préciser que cette attention aiguë portée à la musicalité du français n'est nullement en rapport avec « la poésie pure » que prône Mallarmé. En affirmant que « la poésie pure », attentive à la ciselure sonore la plus parfaite, doit « céder l'initiative aux mots », Mallarmé a voulu *égaler la musicalité à l'idée*. Par rapport à cette forme close qui n'a de finalité qu'elle-même, la musique telle que l'envisage Cheng, se veut ouverte, qui « él[ève] l'homme en lui révélant la beauté cachée de la nature » (Cheng, 2012 : 29), si bien que « [s]on corps devient une véritable citerne qui résonn[e] au vaste chant de la terre » (Cheng, 2012 : 26).

Pour François Cheng, cette musique reste essentiellement terrestre et corporelle et elle est censée répondre à la grande pulsation cosmique dont les multiples voix de la nature constituent le fondement principal. Nul doute qu'avec cette musique charnelle Cheng se soit efforcé de rétablir le contact sonore entre l'homme et l'univers. C'est, en effet, en cette musique, en cette sonorité que s'incarne la réalité vibrante que Cheng nommera *sens*. Ainsi, se propose-t-on d'entrer dans l'univers musical du poète et d'analyser comment il réussit à unir le sens au son ainsi qu'au monde.

1. Le rêve cratylien

Dans le *Cratyle*, Platon fait dire à son personnage qu'il y a entre le nom désignant et la chose désignée une certaine ressemblance. Tout au long de ce dialogue célèbre, Cratyle a insisté sur le fait que les noms composés d'éléments alphabétiques, en imitant les contours des choses, sont en parfait accord avec la réalité. Ce mythe cratylien sur l'origine de la langue, qui a suscité de nombreuses réactions chez les poètes et les philosophes occidentaux, ne cesse de hanter l'esprit de Cheng, lorsqu'il vient à la poésie. Pour lui qui s'imprègne de la longue tradition idéographique, les mots français éveillent logiquement sa sensibilité graphique ; seulement, quoiqu'ils soient composés de lettres, cette sensibilité graphique vire à une appréhension *phonétique* :

[...] j'ai une sensibilité particulière pour la sonorité et la plasticité des mots. J'ai tendance, tout bonnement, à vivre un grand nombre de mots français comme des idéogrammes. Ceux-ci sont idéogrammes, non par des traits graphiques bien sûr, puisqu'ils relèvent d'un système phonétique [...] c'est phonétiquement qu'ils incarnent l'idée d'une figure (Cheng, 2002 : 40).

Prêtant une attention passionnée au son des mots et nourri de deux cultures de l'écrit qui s'opposent par leur rapport au graphisme et au phonétisme, le poète peut non seulement revivifier son ancienne expérience avec les entités vivantes du monde au moment où il s'entraîne à tracer des calligraphies, mais aussi et surtout renouveler cette intimité juvénile avec les choses à l'aide de ce nouvel « idiome » qu'est le *son*. Voici ce qu'il en est pour le premier aspect :

Je constatais à quel point ces alignements réguliers et rythmés, apparemment imposés par les hommes, épousaient intimement la forme sans cesse différenciée du terrain, révélant ainsi les « veines du Dragon » qui les structuraient en profondeur. Pénétré de cette vision que nourrissait mon apprentissage de la calligraphie, je commençais à me sentir en communion charnelle avec le paysage (Cheng, 1998 : 19).

Pour mettre d'autre part en évidence la manière dont François Cheng descend au creux du son pour en sortir avec une figure éblouissante, on convoquera un passage extrait de l'ouvrage intitulé *Le Dialogue* :

La phonie d'un mot en français a le don de déclencher en moi un souvenir charnel, avec un raccourci saisissant que je ne saurais réussir en chinois. [...] J'étais tombé, lors d'une lecture, sur ce mot à la sonorité inhabituelle [...] A l'Alliance française, où je suivais des cours, profitant d'une pause, je demandai à la jeune répétitrice l'usage exact de ce mot. « Ah, échancrure ! c'est... »

et de dessiner du doigt devant sa poitrine, avec beaucoup de simplicité, les lignes de sa robe gracieusement décolletée. Une chair à la fois montrée et cachée selon une exacte mesure. Aussitôt, ce mot prit pour moi une connotation sensuelle. Rien ne peut plus qu'il ne me ravisse par ses syllabes phoniquement signifiantes : Echan, quelque chose qui s'ouvre, qui se révèle, qui enchante, et -CRURE, qui cependant se resserre pour dissimuler un mystère tentateur (Cheng, 2002 : 55-56).

Ici est bien mise en avant l'idée que sa double sensibilité ne l'amène pas à des orientations contradictoires, mais à faire s'entrecroiser et s'interpénétrer mutuellement deux penchants émotionnels et intellectuels. Grâce à elle, il relève avec génie dans le français le pouvoir évocateur qui s'apparente à celui des idéogrammes. Cette vertu, cette richesse du français jusqu'alors enfouies, habituellement invisibles à un Français natif, n'échappent pas à l'écoute attentive de Cheng. La magie « poétique » repose tout entière sur cette attention soutenue à sonder la part invisible de la langue :

Entre

Le nuage

et l'éclair

Rien

Sinon

Le trait

de l'oie sauvage

Sinon

Le passage

Du corps foudroyé

au royaume des échos

Entre (Cheng, 2005 : 274)

D'emblée, le poème s'ouvre sur un vocable essentiel dans l'esprit et la vie de Cheng - *entre* - :

Le mot « entre », avec son double sens d'intervalle et de pénétration, est suggéré avec une netteté brève par la phonie. Il y a ce son suspendu en l'air (-EN) et qui semble, tel un aigle, attendre la moindre occasion pour pénétrer (-TRE) dans la brèche ouverte par l'espace lorsque deux entités sont en présence (Cheng, 2002 : 40).

Phonétiquement, on le voit, avec la bouche grandement ouverte qui laisse circuler librement le souffle entre le corps et son environnement, entre l'intérieur et l'extérieur, cette préposition monosyllabique tend à mimer ce qu'elle cherche à

signifier. Les sons n'altèrent pas la puissance figurative des lettres. En ce sens, les mots français, loin d'être des signes arbitrairement attribués, comme l'a envisagé Saussure, qui creusent un écart entre le signifiant et le signifié, se voient dotés de la force vivifiante et communicative propre aux idéogrammes, comme le souligne à juste titre Lorand Gaspar :

Le signe vocal, la monosyllabe du chinois, comme son idéogramme, cherchent une efficace, une vigueur. [...] Leurs mots ne sont jamais de simples signes, encore moins des signes abstraits. Ils sont des champs d'énergie, lieu où surgit la puissance native du geste. La monosyllabe est la manifestation sonore ou graphique d'un devenir. (Gaspar, 2004 : 55-56).

À la lumière de cette remarque, on pourrait lire le mot *entre* précisément comme un idéogramme : entre la bouche ouverte articulant la nasale [ã] et la fermeture progressive à la fin du mot, on rêve irrésistiblement au délié et au plein, au continu et au discontinu, à l'appuyé et au relâché des tracés calligraphiques.

Si dans ce poème le nuage paraît compact comme un bloc, cependant, il est la chose la plus transformable qui soit en se laissant *traverser* par l'éclair qui déchire l'azur. L'espace qui demeure entre les deux forces cosmiques se voit bientôt *percé* par l'envol de l'oie sauvage. Sur le plan phonétique, on constate que l'oie sauvage rime avec *nuage* comme si cet oiseau migrateur était en permanence en proie à la nostalgie du ciel, et que le *trait* fait écho à l'*éclair*, mais en inversant l'ordre des mots (rai en air), ce qui pourrait expliquer le contraste sémantique. Entre la terre et le ciel, le patent et le latent, la montée et la descente, le monde se manifeste à nous comme un perpétuel essor, comme en témoigne le commentaire de François Jullien :

Mais quelle est au juste la nature de cet « entre », dont on attendrait normalement si peu ? [...] cet entre [...] fait communiquer de l'intérieur et de part en part, c'est-à-dire qu'il maintient cet intérieur espacé-traversé : non pas compact, fermé, tassé, et donc saturé-obstruant, mais demeurant disponible (l'autre sens du sinogramme) et, par ce tant soit peu de vacance, indéfiniment ouvert (Jullien, 2003 : 145).

Cet *entre* n'est donc évidemment pas l'espace qui sépare, fractionne, scinde, mais au contraire, un intervalle réparateur qui réunit, rassemble et réconcilie, mis en œuvre par le blanc typographique entre chaque strophe. Avec le "*Entre*" sur lequel se clôt le poème, qui donne un écho à son premier mot, le poète nous invite à haute voix à *entrer* de plain-pied « *au royaume des échos* » pour nous intégrer dans la symphonie harmonieusement orchestrée par le dynamisme du Monde.

Une des symphonies est composée par les éléments liquides. Si dans la grande rêverie de Bachelard, il existe bel et bien une « parole de l'eau » (Bachelard, 1986 : 250), Cheng, qui voue une passion particulière au fleuve dans *Le Dit de Tianyi*, a pu révéler dans le mot « source » toute la douceur qui en découle : « La source, c'est bien phoniquement cet élément liquide qui sourd du sol et qui coule. Qui épouse toutes les aspérités du terrain en l'ourlant. Qui n'a de cesse de se murmurer sourdement et de se répondre en écho (-S, -CE) » (Cheng, 2002 : 49). Sur le même modèle cratylien, François Cheng se livre au travail suivant :

Source sourde à nos souillures
Source même à nos plaintes
Ourlant le sol de ses bulles
De ses billes et frisottis

Parant l'azur de nuées
Et le val d'éclats de pluie
Sourdant coulant le temps nu
Muant tous cris en mélodie (Cheng, 2002 : 50)

Si l'on prend plaisir à réciter ce poème, on a l'impression que ce son doux et limpide à peine perceptible se veut léger tel un duvet flottant dans l'air en faisant des danses tournoyantes qui reviennent sans cesse sur lui-même ou monotone comme des sanglots qui traînent à longueur de journée. Parfois, un renversement de registre s'opère : la source se déguise cette fois en un gamin joyeux, qui s'amuse à faire des bulles, à rouler sur lui-même, à effectuer des bonds en arabesques. L'allitération en [s] qui court le long du poème - en appuyant la langue contre le palais lorsqu'on la prononce comme pour empêcher les coulées à grands flots - nous donne à sentir physiquement, et par là, imaginativement et selon un rapport synesthésique, à *voir* cette matière fondamentalement vivante qui, jaillissant de la moindre fissure de la terre, s'écoule avec un rythme lent et cadencé et retenu. Ce son plein de vigueur donné par la source « produit l'audition *active*, l'audition qui fait parler, qui fait mouvoir, qui fait voir » (Bachelard, 1986 : 251).

À travers l'entrecroisement de l'ascension verticale (énergie jaillissante) et des mouvements sphériques (*bulles, billes, frissotis*), on observe que le dynamisme chez Cheng provient constamment de la multidimensionnalité. Il s'ensuit nécessairement que l'allitération en [s] est posée dans sa double postulation : aussi bien le son générateur de la sève qui se gonfle, s'agglutine, sourd sur la surface du sol, que ce qui s'élève, s'élance, en dessinant interminablement des *sphéricités*, qui sont souvent associées à *l'image même du Tao*. Rien d'étonnant donc à ce que dans la deuxième strophe la source qui se répand horizontalement puisse se hisser

vers le ciel afin de l'orner en forme de "nuées" et qu'ayant fait le circuit entre Ciel et Terre, elle s'enfonce de nouveau sous terre pour réalimenter "le val" où la vie foisonnante prend forme. Le susurrement des bulles montantes et des billes de rosée qui s'entrechoquent sans bruit se transforme en clapotement de pluie qui s'éparpille, dont l'assonance [ɥ] atteste une certaine parenté avec "nuées". On a là un prolongement, à l'échelle cosmologique, de la sensation d'unité sensorielle qu'avait développé le symbolisme verlainien, selon lequel, le bruit qui émane des éléments de la terre nous branche sur cet indéfait du monde, cette unité primordiale. À la fin du poème, le son de la source se voit doté d'une puissance éternelle que rien ne peut altérer ni détruire. Par ailleurs, l'emploi récurrent du participe présent (*ourlant, parant, sourdant, muant*), en tissant un réseau d'échos par l'assonance [ã], ne fait que renforcer cet aspect atemporel comme si le temps était suspendu à jamais.

Un autre motif capital, le nuage, sur lequel Cheng ne se lasse pas de revenir, constitue dans sa vision du monde un rôle fondamental en ce qu'il sert d'intermédiaire entre le ciel et la terre : « il constitue un chaînon dans le processus de la transformation universelle. Ainsi, la *linéarité terrestre* est sans cesse rompue par un invisible cercle terre-ciel » (Cheng, 2002 :50). Et si l'on s'attarde comme le fait Cheng à examiner minutieusement le son du mot, le sens de transformation s'affirme de lui-même :

Pour faire sentir cette substance qu'est le nuage, à la fois terrestre et céleste, matérielle et aérienne, le mot français, avec sa prononciation pleine de nuances - un mot beau et proche -, est plus qu'efficace. Ce son du début, -NU, qui, avec légèreté, s'amasse, puis s'élargit doucement et finit par s'évanouir dans l'espace (Cheng, 2002 : 50).

Se manifeste ici la rêverie proprement phonétique qui a la volonté de relier étroitement « des imaginations visuelles et des imaginations auditives » (Bachelard, 1943 : 241). De la bouche qui se resserre légèrement comme pour un amoncellement ([ny]) jusqu'à la fermeture pleine de tendresse entre les deux lèvres ([ʒ]) tel un bout de souffle, sans oublier la bouche qui s'ouvre graduellement ([a] ouvert) pour désigner le mouvement en extension qui se propage indéfiniment, il y a, de toute évidence, une sorte de correspondance universelle. Cela signifie que les forces vitales sont en état d'enfouissement et qu'elles s'acheminent vers leur prochain essor. C'est dans cette perspective ouverte au devenir que l'homme peut accéder vraiment au battement de l'univers vivant, dont les souffles agissent comme autant de veines d'énergie.

2. Le bruissement de souffles

Dans l'esthétique chinoise, le souffle tient une place prépondérante, et on ne sera guère étonné de voir que « *Que soit animé le souffle rythmique est une des six règles établies par Xie He [...] pour l'art pictural* » et qu'elle est « *devenu[e] la règle d'or* de la peinture et, par extension, de la calligraphie, de la poésie et de la musique » (Cheng, 2006 : 153-154). De tout temps, les lettrés chinois n'ont cessé de se rêver emportés par le souffle-énergie pour que soit irriguée la vie. François Cheng s'inscrit fermement dans toute cette tradition chinoise et dresse ses oreilles pour capter les moindres sons des souffles invisibles :

<i>L'aube vient</i>	3 syllabes
<i>Par la fente</i>	4 syllabes
<i>du rideau</i>	3 syllabes
<i>Effleurer d'ici</i>	5 syllabes
<i>l'intérieur</i>	3 syllabes
<i>Effleurer le somme</i>	5 syllabes
<i>et le songe</i>	3 syllabes
<i>Détacher les figures</i>	6 syllabes
<i>des pénombres</i>	3 syllabes
<i>Lente et muette</i>	4 syllabes
<i>Par la fente</i>	3 syllabes
<i>Se révèle soudain</i>	6 syllabes
<i>ange</i>	1 syllabe
<i>Et toutes choses</i>	4 syllabes
<i>Présences</i>	2 syllabes (Cheng, 2005 : 282)

Le poème s'ouvre sur un moment particulier qu'est “*l'aube*”, qui constitue le lieu d'échange et de change entre le virtuel et l'actuel, entre la nuit en voie de disparition et le jour en train de se lever, entre clair et obscur. En simplifiant beaucoup, elle est l'*entre-deux* par excellence. A cette heure précise, où les choses sont encore immergées dans leur “*songe*” et leur “*somme*”, la lumière de l'aube, avec sa douceur et sa légèreté, agit comme une force réveillante et pénétrante.

Dans l'imaginaire de Cheng, la leur se transmuera en flux de souffle doré qui s'insinue silencieusement en l'intériorité de l'être par « *la fente* », cet espace pur et vide, renforcé par l'assonance en [ā] qui maintient la bouche ouverte. Moment merveilleux et en même temps puissamment paradoxal : d'une part, la faiblesse ou la ténuité des souffles, mise en relief par les sons principalement occlusifs ([b], [p], [t], [d]) et les trois fricatives ([s], [v], [f]) qui empêchent le libre écoulement de l'air ; d'autre part, derrière le frémissement apparent se découvre sa force

infiniment diffuse et prodigieuse qui arrache les choses aux ténèbres qui les enveloppent et nous donnent à voir une fulgurante naissance. Cet air, par le simple geste de *frôler* l'épiderme et de baigner les choses dans sa respiration, s'infiltré jusqu'au tréfonds de l'être afin de ranimer l'élan somnolent.

Il s'insinue subtilement, il recrée l'être des choses, il nous incorpore dans cette transformation *silencieuse*. Silencieuse, parce qu'elle continue son cours sans bruit, sourdement, telle l'éclosion d'une fleur, sans qu'on s'en aperçoive explicitement. Irriguées par le courant électrique, les choses émergent de leur fond jusqu'alors opaque et indéterminé en dessinant des contours distincts. Des consonnes sourdes comme [v, f, s, g] (« vient » - « fente » - « effleurer » - « somme » - « songe » - « figure » - « soudain » - « ange ») associées aux deux chuintantes (« détacher », « choses »), en imposant un rythme souple, nous font penser aussi à la légèreté et au *mutisme* du souffle qui parcourt le poème. A cela s'ajoutent encore l'emploi omniprésent de l'article (« le » - « la » - « les ») et les deux consonnes liquides [l] et [r] (« rideau » - « intérieur » - « effleurer » - « lente » - « révèle ») conférant aux vers une fluidité nourrissante qui ne connaît ni heurt ni limite. A bien y réfléchir, ces quelques sons ([s], [l], [f], [r]) disséminés dans le poème ont sans doute pour objet de nous dévoiler un mot que le poète a pris soin de masquer. À l'aide de la combinaison de ces sons, on aura compris aisément que ce qui « se révèle » est aussi le mot vers lequel tend continûment Cheng : le *souffle*, dont le son [u] nous est enfin suggéré soudainement (*se révèle soudain*). L'homme qui parvient à se l'approprier par une élévation spirituelle est à même d'ouvrir son intériorité à toutes les dimensions du temps et de l'espace, à tout ce qui relève de la vitalité du monde. Or, il est légitime de se demander où se trouve la *présence* de l'homme dans ce poème ? Elle demeure certes implicite, mais elle se révèle à travers « *le somme et le songe* ». La conscience humaine devient poreuse et se laisse infiltrer par le souffle qui envahit la *blesure* du rideau. Cette rencontre enivrante avec le dehors porte l'homme dans la totalité du monde avec « *toutes choses* » en « *présences* » immanentes. La transcendance se trouve confirmée par l'apparition radieuse de l'ange - comme si l'ange sortait de la fente de *songe*-, être surhumain, vers qui l'homme s'élève en permanence. Mais ici l'ange se dépouille de son sens religieux pour se muer en une sorte d'illumination ou un frôlement de l'être des choses.

Le souffle éclate de toute sa lumière livide pour venir expulser les obscurités qui occultent la vérité. L'homme se sent en fondamentale relation avec tout, ou Tout. Reste à examiner de plus près le rythme du souffle : par quel moyen le poète a-t-il réussi à le rendre ? Est éclairant le fait que Cheng joue abondamment sur ce qu'Yves Bonnefoy nomme « les rythmes de vides et de pleins sonores », c'est-à-dire en particulier l'alternance des voyelles « pleines » et du « e » muet » (Finck, 1989 :

413). Pour Michèle Finck, cette alternance sert à « créer un effet de « battement » dans la matière sonore » (Finck, 1989 : 413). En effet, au même titre que le yin et le yang, le haut et le bas, l'e muet, à la fois complémentaire et opposé aux sons pleins, imprime sur la page une tension vibrante qui troue le vers pour qu'il respire, comme en témoigne l'observation de Bonnefoy :

L'e muet ? C'est en somme tout un réseau de creux, de légers suspens, entre le plein des autres syllabes, c'est dans le vers tout un relief possible de teintes et demi-teintes, et voilà qui permet, remarquons-le tout d'abord, de rendre parfois certaines syllabes plus longues, dans la diction, avec du coup comme des accents dans la succession sinon trop monotone des mots (Bonnefoy, 2010 : 157-158).

Ce passage met en lumière le fait que c'est dans ces petits « creux » vides que le son étouffé se met à s'émanciper, à s'entrechoquer et à battre rythmiquement. Commencé par un vers de mètre impair, dont le chiffre trois n'est pas sans rappeler les trois sortes de souffles, le poème ne cesse de revenir sur cet aspect ternaire, mais chaque fois en y ajoutant des nuances qui se présentent sous des formes paires ou impaires (4/3/5/3 5/3/6/3). C'est ainsi que le rythme du souffle nous parvient. Un autre fait intéressant qui s'impose à nous, c'est que le substantif « fente », doublement apparu, se prononce différemment, puisque l'on ne lit pas l'e muet de l'avant-dernière strophe. Cette pratique subtile suffit à nous révéler une vérité profonde : si Cheng s'ingénie à prolonger la syllabe dans le vers « *Par/la/fen/te/ du/ ri/deau* » à la façon d'« une structure iambique - une syllabe faible suivie d'une autre accentuée - » (Bonnefoy, 2010 : 155), c'est que la pénétration est *lente* et *longue* ; tandis que le vers tout bref « *Par la fente* » dépourvu de complément nous suggère avec force l'apparition *subite* de l'ange, dont le monosyllabe inhabituel crée un effet de choc et renforce aussi la brutalité qui caractérise l'action. Ce va-et-vient qui gravite autour du noyau de l'e muet est considéré par Bonnefoy non seulement comme une sorte de remède à la langue conceptuelle, mais aussi comme une façon rythmique de rétablir la communication avec notre être-au-monde :

Cet accent de type nouveau aide à la poésie, déjà, puisque, forme accrue, il met davantage à distance le sens conceptuel du mot, ce qui fait que filtre entre les notions une lumière qui semble qui vient d'ailleurs dans l'esprit, sinon de plus haut (Bonnefoy, 2010 : 158).

Dans l'optique chinoise, le souffle demeure le symbole par excellence de l'Esprit ; lorsqu'il donne des signes fulgurants, il faut qu'ils soient captés et déchiffrés par l'homme. L'homme doit s'arrêter pour écouter, contempler pour enfin pouvoir

entrer en communion avec les choses. Et ce n'est qu'avec une oreille *aérienne* que l'on parvient à entendre le souffle cosmique flottant dans l'air :

*Non corps à corps
Mais âme à âme
N'annulant nullement chair et sang
N'évacuant ni source ni flamme
Laisant cependant circuler l'air
La brume, la vapeur, éclair et tonnerre
Bourrasque et averse, ardente déchirure...
De la vallée du manque montent à présent
Les choses par l'azur aspirées
La lumière envahit tout l'intervalle
Propageant haleine d'embruns et saveur d'algues
Le lointain est l'envol des pétales
Eperdus de vent
Et le proche l'écho d'une louange
Au nid éclaté*

*Alors souffle le juste Vide médian
Alors passe, in-attendu, l'ange (Cheng, 2005 : 318)*

François Cheng n'a jamais pu s'empêcher d'admirer les jeux cosmiques des grandes forces naturelles, en particulier les nuages, les brumes, le vent, qui se renouvellent sans cesse. Pour lui, quelle que soit l'énergie élémentaire, elle se présente sous forme de souffle violent qui lacère le tissu cosmique. C'est ce qu'exprime le vers « *Laisant cependant circuler l'air* » : la « *brume* » et la « *vapeur* » confèrent à l'air un environnement instable ; « *éclair et tonnerre* », « *Bourrasque et averse* », autant de mouvements dynamiques, déchirent sans pitié le monde dans son intérieur, bouleversent l'équilibre établi, portent le monde jusqu'à son degré le plus haut de mobilité. Ils sont la manifestation particulièrement *virile* de l'univers, qui épouse l'impulsion du souffle tourbillonnant. Si l'on examine cela de plus près, on ne tardera pas à repérer un phonème - le [r] apical - qui tisse un lien secret entre les forces présentées, sans oublier l'expression « *l'ardente déchirure* » qui, en allitérant avec « *éclair* » et « *tonnerre* », pousse la turbulence à l'extrême. Selon Ivan Fonagy, le son [r], avec « l'érectilité de la langue », « exprime la force, la grandeur », et « représent[e] la *pulsion génitale* masculine » (Fonagy, 1983 : 96-97). À cela s'ajoute encore son caractère purement *liquide*, comme le souligne Fonagy :

Malgré sa « dureté » qui relève de la forte contraction des muscles de la langue, le r est considéré par les grammairiens comme un « liquide ». En effet, la langue n'empêche pas l'écoulement de l'air vibrant. Elle s'approche des alvéoles supérieures, se fige, et écarté à intervalles rythmiques par le courant d'air, elle se redresse chaque fois et tient tête à l'ouragan microcosmique (Fonagy, 1983 : 97).

Sans doute, dans la *psychologie phonétique* de Cheng, le [r] à la fois tonique et souple est l'emblème par excellence du souffle du Vide médian qui parcourt le monde cosmique et le fait participer au mouvement permanent, mis en relief par les points de suspension. Par la voie de l'allitération, « nous écoutons le son sous la notion, sous le sens » et continue Bonnefoy, « voici que nous avons resynthétisé notre être-au-monde, ce qui revivifie les figures - d'êtres, de choses - dont l'abstraction appauvrisait nos vocables » (Bonnefoy, 2007 : 23).

Par ailleurs, l'assonance en [ā], avec la bouche grandement ouverte, qui résonne du début jusqu'à la fin, suggère la présence pesante de cette immense brisure et vient garantir la continuité de la circulation invisible du souffle. C'est ainsi que l'âme de l'homme entre en contact direct avec celle de la nature et communique avec elle : « L'âme prend en charge le corps, sans être entravée par le corps, et l'âme s'éprend de l'âme. Sa nature propre est sa capacité à se relier à tout ; sa dimension est l'infini. C'est bien d'âme à âme, et non de corps à corps, qu'une communion totale peut s'accomplir » (Cheng, 2006 : 66). Si l'on croit à la naïveté de Bachelard qui considère que « l'âme est un mot qui expire » (Bachelard, 1943 : 312), qui rend au cosmos son souffle en le disant, l'âme de Cheng veut également rejoindre le souffle cosmique. Ce n'est pas sans raison que l'étymon du mot "âme" (*anima*) signifie le « souffle de vie, air ». On remarque sans peine que, en dehors de l'assonance [ā], le son vocalique [a] du mot âme est omniprésent dans ce poème (*annulant, vallée, azur, aspirées, intervalle, haleine, éclaté*). Ainsi pourrait-on avancer que le [a] de la respiration humaine est désireux d'entrer en résonance avec la nasale du monde qui gronde sourdement. Pour Jaccottet, l'Être n'est rien d'autre que le souffle : « Mais l' Être est-il un agneau, un troupeau d'agneaux ? Ne ressemblerait-il pas plutôt (bien qu'il ne puisse ressembler à rien) à ces souffles dont personne ne sera jamais le gardien ? » (Jaccottet, 1987 : 301-302).

Les images que véhiculent les vers corroborent notre hypothèse : les choses, « *aspirées* » par une bouche invisible, s'élèvent et s'éparpillent dans l'air montant, tels les "*pétales*" pris dans le tourbillonnement du vent ; le souffle doré qu'est "*la lumière*" descend du ciel pour dissiper la "*brume*" qui obscurcit la vue et emplit "*l'intervalle*" de sa force éclairante ; le souffle, en s'élargissant, repousse sans cesse la frontière, parvient à relier la terre et la mer (« *haleine d'embruns* »).

« *Tout intervalle* » apparaît comme totalité où le monde s'est dissout dans un réseau de métamorphoses. À travers la montée et la descente, le proche et le lointain, l'ouïe et l'odorat, l'homme se trouve emporté dans le mouvement tourbillonnaire mû par les souffles vitaux.

Conclusion

Paul Valéry définissait le "poème" comme une « hésitation prolongée entre le son et le sens », et va même jusqu'à déclarer que « [ses] vers ont le sens qu'on leur prête », ce qui montre que dans la poésie du disciple de Mallarmé le son prévaut sur le sens. Après la mort de Valéry en 1945, la poésie française a vu le primat accordé au langage dans les années 1960 et 1970, illustré par l'émergence du textualisme et du formalisme. Cette évolution a fait du signifiant l'instrument privilégié de la production poétique, mais, en contrepartie, le sens, le monde extérieur, la présence du sujet se voyaient exclus du champ poétique.

Contre cette tentative qui consiste à exploiter la richesse des composantes signifiantes de la lettre et n'ayant comme référent que le texte, certains poètes contemporains, comme Yves Bonnefoy, prône « une poésie de sens » tout en mettant l'accent sur sa relation à l'autre et au monde extérieur. Bien que François Cheng ait été profondément influencé par le formalisme dans les années 1970, il ne l'a pris que pour une théorie originale dans ses études littéraires, et à bien des égards, il a des affinités avec la génération de Bonnefoy, parce qu'il reste particulièrement sensible à « ce pacte de confiance, ou de connivence, qu'il a passé avec l'univers vivant » (Cheng, 1998 : 30). Ainsi, le son poétique que fait entendre François Cheng n'est nullement un pur épanchement de ses propres sentiments, ni un enfermement sur lui-même, mais bien une résonance à la Voix cosmique. Le chant humain et celui de l'univers se sont, au fond, épousés dans une seule et même réalité.

Bibliographie

- Bachelard, G. 1986. *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti.
- Bachelard, G. 1943. *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti.
- Bonnefoy, Y. 1992. *Entretiens sur la poésie*. Paris : Mercure de France.
- Bonnefoy, Y. 2007. *L'Alliance de la poésie et de la musique*. Paris : Galilée.
- Bonnefoy, Y. 2010. *L'Inachevable Entretiens sur la poésie 1990-2010*. Paris : Albin Michel.
- Cheng, F. 1998. *Le Dit de Tianyi*. Paris : Albin Michel.
- Cheng, F. 2002. *Le Dialogue une passion pour la langue française*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Cheng, F. 2006. *Cinq méditations sur la beauté*. Paris : Albin Michel.
- Cheng, F. 2012. *Quand reviennent les âmes errantes*. Paris : Albin Michel.

Fonagy, I. 1983. *La vive voix*. Paris : Payot.

Finck, M. 1989. *Yves Bonnefoy le simple et le sens*. Paris : José Corti.

Gaspar, L. 2004. *Approche de la parole* suivie de *Apprentissage avec deux inédits*. Paris : Gallimard.

Jaccottet, P. 1987. *Une transaction secrète : lectures de poésie*. Paris : Gallimard.

Jullien, F. 2003. *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*. Paris : Seuil.