

# Influence of Far-Eastern Short form Writing on Western Literature. The Aesthetic and Ontological Implications of Quatrains in *Enfin le royaume* by François Cheng (2018)

DESMARET-BASTIEN Marie-Christine\*

*University of Lille, France*

Received 26 November 2019

Revised 20 December 2019. Accepted 15 January 2020

**Abstract :** Through the critical, philosophical and poetic work of François Cheng, the article proposes an analysis of writing practices which favour minimalist forms (quatrains of Tang poetry giving rise to contemporary rewrites, couplets, proverbs and Chinese maxims). The aim is to show how an interpretation of the world and an awakening of the inner gaze are sought according to formal heuristics, eristics (conflicting or complementary models) and hermeneutics (experience of writing as asceticism, collection of the essential). Thus, French poetry of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>th</sup> centuries finds its source of inspiration in certain forms of Far Eastern short writing (rhythmic, musical language). These experiences translate into an approach to creative expression through calligraphy or drawing, through arrangement of text on a page inviting a renewed approach to the word, the verse, or the sentence, whether it be in Claudel's *Cent phrases pour éventails* or Yourcenar's poetic experience in *Les Trente-trois noms de Dieu*.

**Keywords :** Interculturality - Franco-Chinese relationships - Poetic creation - Semiology in literary works.

---

\* Corresponding author.

*E-mail :* marie-christine.desmaret@univ-lille.fr

# Influence des formes brèves extrême-orientales sur la littérature occidentale. Enjeux esthétiques et ontologiques des quatrains d'*Enfin le royaume* (2018) de François Cheng

DESMARET-BASTIEN Marie-Christine\*

*Université de Lille, France*

Reçu le le 26 novembre 2019

Relu et modifié le 20 décembre 2019. Accepté le 15 janvier 2020

**Résumé :** À travers l'œuvre critique, philosophique et poétique de François Cheng, l'article se propose d'étudier les pratiques d'écriture favorisant les formes minimalistes (quatrains de la poésie des Tang donnant lieu à des réécritures contemporaines, distiques, proverbes et maximes chinois). Il s'agit de montrer comment une interprétation du monde, un éveil du regard intérieur sont recherchés selon une heuristique (formelle), une éristique (conflictualité ou complémentarité des modèles) et une herméneutique (expérience d'écriture comme ascèse, recueil de l'essentiel). Ainsi la poésie française des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles trouve-t-elle sa source d'inspiration dans certaines formes d'écriture brèves extrême-orientales (musique singulière de la langue, rythmique). Ces expériences se traduisent par une approche du geste créateur à travers la calligraphie ou le dessin, à travers la disposition du texte sur la page invitant à une approche renouvelée du mot, du vers, ou de la phrase, qu'il s'agisse de *Cent phrases pour éventails* (Claudel) ou de l'expérience poétique de Yourcenar dans *Les Trente-trois noms de Dieu*.

*Mots-clés :* Interculturalité - Relations franco-chinoises - Création poétique - Sémiologie de l'œuvre d'art.

Mon corpus de textes est majoritairement inscrit dans l'œuvre critique, poétique et philosophique de François Cheng ; il est notamment question de la liste de quatrains d'*Enfin le royaume* publié en 2018 qui permet d'appréhender le sens de l'écriture poétique de l'académicien français comme représentative des échanges, des influences et des transferts entre Chine et Europe.

L'objectif de ma recherche vise à cerner les enjeux esthétiques et ontologiques des formes d'écriture brèves, entre Orient et Occident, à travers la musique singulière de la langue et une rythmique qui se propose le temps comme objet, ou peut-être plus encore les transformations, à l'image de la circulation du sens propre au Yi King, tout en tensions autour de jeux d'opposition et de complémentarité à la fois, comme l'atteste ce poème de Li Bo :

---

\* Coordonnées de l'auteur.

*Courriel :* marie-christine.desmaret@univ-lille.fr

Cheveux blancs longs de trois mille aunes  
 Aussi longs : tristesse et chagrins  
 Dans l'éclat du miroir, d'où viennent  
 Ces traces givrées de l'automne ?<sup>1</sup>

Ces expériences esthétiques se traduisent par une nouvelle approche du geste créateur, à travers la calligraphie ou le dessin, à travers la disposition du texte sur la page invitant à une approche renouvelée du mot, du vers, ou du mouvement qui traverse les formes, de l'ordre d'une circularité (spiralée) qui est celle des changements et des métamorphoses, comme l'a montré François Cheng : « les idéogrammes sont des êtres doués de volonté et d'unité interne »<sup>2</sup>, indique-t-il dans *L'Écriture poétique chinoise*.

À travers les pratiques d'écriture favorisant les formes minimalistes, il m'importe de montrer comment une interprétation du monde, un éveil du regard intérieur sont recherchés selon une heuristique (formelle), selon une éristique (supposant le dialogisme des modèles entre Orient et Occident) et selon une herméneutique (instaurant l'expérience d'écriture comme ascèse, recueil de l'essentiel). Il s'agira aussi de cerner les influences que la poésie orientale a pu exercer sur la poésie française des XX<sup>e</sup> et des XXI<sup>e</sup> siècles, voire sur l'écriture du roman (*Le Dit de Tian-yi* de François Cheng) ou de l'essai littéraire (chez Pascal Quignard dans *La Leçon de musique*) par le biais de la réflexion philosophique ou par une certaine réception de la sagesse orientale (présente dans *L'Espace du dedans* d'Henri Michaux).

## 1. L'écriture poétique, éveil du regard intérieur

Il convient peut-être, en premier lieu, de commencer par une lecture expressive de poèmes choisis afin de se laisser guider par la musique des vers, par une certaine rythmique, par une cadence, par la musique de la langue et de la poésie à travers un florilège de textes extraits de l'œuvre littéraire et critique de François Cheng :

Sais-tu entrer dans la douleur  
 Du monde de toute ton âme  
 Pareil au papillon de nuit  
 Se jetant dans la flamme ?<sup>3</sup>

L'écriture poétique se veut une authentique interprétation du monde, un éveil du regard intérieur comme recherche (et peut-être bien une recherche de la Voie). La « vogue du poème court » dès la fin du XX<sup>e</sup> siècle, l'essor du « courant minimaliste »<sup>4</sup> n'est pas sans être étroitement corrélé à l'influence des formes extrême-orientales.

<sup>1</sup> Li Bo (773-831), *Chansons du lac Qiu-pu*, in *L'Écriture poétique chinoise*, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang de François Cheng, coll. Points/Essais, Le Seuil, 1977 (1<sup>ère</sup> édition).

<sup>2</sup> François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang, coll. Points/Essais, Le Seuil, 1977, p. 15.

<sup>3</sup> François Cheng, 2018, *Enfin le royaume*. Quatrains, NRF Gallimard, p. 37.

<sup>4</sup> Je renvoie à l'article de Jacques Charpentreau, « Haïkaï », dans le *Dictionnaire de la poésie française*, paru chez Fayard, 2006, pp. 413-414. L'auteur insiste sur l'apparition d'un genre dans la littérature des années 1920. Jean Paulhan, directeur de la *Nouvelle Revue Française*, demande à dix poètes d'écrire des haïkaïs ; il

Le quatrain importe par son rythme menant par glissements progressifs vers un instant privilégié, raison d'être du poème, par un effet de pointe, de révélation finale, de surprise, de gradation ou de climax :

Le centre est là  
Où se révèlent  
Un Œil qui voit,  
Un Cœur qui bat.<sup>5</sup>

Les effets résident, non pas tant dans les allitérations et les onomatopées propres aux haïkus japonais, mais dans le jeu formel avec la symétrie et avec les schèmes de la langue, comme le rappelle François Cheng dans *L'Écriture poétique chinoise*.

À l'origine de la création poétique se trouve la familiarité avec les textes traditionnels exigeant parfois de vastes connaissances, entre tradition et modernité, écriture et réécritures de textes plus anciens : écriture, peinture, calligraphie, mythes sont intrinsèquement liés. La poésie exige alors un maniement habile de la langue dont les réminiscences se feront sentir dans les formes les plus actuelles de poésie contemporaine, dans le jeu symbolique présent dans les textes traditionnels du bouddhisme, du confucianisme ou du taoïsme, comme l'atteste le creuset de ces influences qu'est le Yi King :

Une même lune reflétée dans toutes les eaux  
Les lunes des eaux renvoient à la même lune  
Le Dharmakaya de tous les bouddhas me pénètre  
Mon être avec Tathagata n'en fait qu'un.<sup>6</sup>

Précisons que « Tathagata » signifie « ainsi allé, ainsi venu », dessinant le concept de l'« ainséité » commun aux chinois et aux japonais : c'est-à-dire ce qui est ainsi, tel qu'il est, dans la réalité, et devant être perçu par-delà toute dualité.

L'exercice poétique postule le moment immédiat de perception intuitive du réel, qui est la raison d'être du poème :

Au sommet du mont et du silence,  
Rien n'est dit, tout est.  
Tout vide est plein, tout passé présent,  
Tout en nous renaît.<sup>7</sup>

En effet la forme poétique opère comme une photographie du réel, comme un instantané. Et c'est alors que la forme esthétique revêt un sens philosophique ; chaque signe acquiert une présence, il est imitation ou parachèvement de l'acte créateur :

Toute la neige à toi seul,  
Prunus perçant la blancheur ;  
Toute la terre en toi seul,

s'agit de Pierre Albert-Birot, Jean-Richard Bloch, Jean Breton, Paul-Louis Couchoud, Paul Éluard, Maurice Gohin, Henri Lefebvre, René Maublanc, Georges Sabiron, Julien Vocance ; ceux-ci vont s'inspirer de l'esprit du poème japonais.

<sup>5</sup> François Cheng, *Enfin le royaume*, p. 48.

<sup>6</sup> François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang, Essais, Le Seuil, p. 165. Poème de Xuan Jue (665-713), *Cantique de la voie III*.

<sup>7</sup> François Cheng, « Enfin le royaume », p. 53.

Jet de sang jailli du cœur<sup>8</sup>.

Cette forme littéraire (extrême-orientale), supposant la brièveté, a fasciné bon nombre d'écrivains français - Paul Claudel, Paul Éluard, René Char, Henri Michaux, Marguerite Yourcenar - comme si elle était la quintessence de l'Extrême-Orient, en ce dialogue des cultures et des civilisations. Ce passage du poème « Contre » d'Henri Michaux illustre l'influence de la Chine sur l'écriture occidentale :

Le venin du serpent est son fidèle compagnon,  
Fidèle, et il l'estime à sa juste valeur.  
Frères, mes frères damnés, suivez-moi avec confiance.  
Les dents du loup ne lâchent pas le loup.  
C'est la chair du mouton qui lâche.<sup>9</sup>

En effet les caractères et les sons ont une puissance magique dans l'écriture poétique chinoise, et François Cheng aime à le rappeler : le son crée l'objet ; le mot devient symbole et présence :

Ici la gloire ? Oui, c'est ici  
Que, damnés, nous avons appris  
À nous sauver par le chant - Aum  
Qui nous conduit au vrai royaume.<sup>10</sup>

Le jeu poétique consiste à ajouter au premier distique considéré comme point de départ ou vers du début des vers chaînons ou des vers liés, empreints du sentiment de la fugacité des choses – nature, univers, vie humaine – ou caractérisés par la recherche plus grave de l'émotion profonde et de la beauté. Le processus s'effectue conformément à une rythmique composée des nombres deux (*yin-yang* ; vide-plein) et trois (ciel-terre-homme ; *yin*, *yang* et souffle ou vide médian) et selon un mouvement circulaire censé révéler les mystères cachés de la création. Ainsi la pensée chinoise n'est-elle pas duelle mais ternaire.

Parfois, le non-mental est à l'origine de la création poétique (par l'élimination des pronoms personnels, des verbes, voire des adverbes). Il tire son inspiration de la contemplation de la nature en sa dimension symbolique, microcosme en lequel se mire le macrocosme, comme l'atteste ce quatrain :

Guêpe sur la goutte de miel,  
Sauterelle sur l'épi,  
À la crête du lieu-instant,  
Âpre quête d'une vie.<sup>11</sup>

La brièveté du quatrain impose d'emblée une sorte de code permettant d'éviter toute description superflue, même si la tension entre mots vides et pleins subsiste parfois :

Consens enfin à être  
L'humus sans fond,

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>9</sup> Henri Michaux, « Contre », in « La Nuit remue » (1935), *L'Espace du dedans*, (1944), p. 148. pages choisies (1927-1959), NRF, Gallimard.

<sup>10</sup> François Cheng, *Enfin le royaume*, p. 129.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 135.

Pour retourner à la vie  
De fond en comble.<sup>12</sup>

Le poème souvent s'inscrit à l'intérieur d'une saison donnée, recueil du temps qui passe :  
À l'apogée de l'été,  
Revient ce qui a été :  
Tous les fruits haut suspendus,  
Toute la soif étanchée.<sup>13</sup>

Il convient d'observer à cet égard que le mot *lune* est fréquemment présent dans les poèmes Tang, en un mode d'expression indirecte, souvent. De même que les fleurs, évoquant tour à tour le printemps ou l'été et surtout un processus dynamique en acte fait de dialectique, d'alternance et d'opposition :

Les rouges fleurs de pêcher couvrent le mont  
L'eau printanière caresse les rochers  
Comme ton amour les fleurs s'ouvrent et se fanent  
Le fleuve, lui, coule sans fin, comme mon chagrin.<sup>14</sup>

Le quatrain informe sur l'état d'âme du poète : exclamation, admiration, étonnement, doute ; il peut marquer la fin de quelque chose, le temps qui passe, la mélancolie qui imprègne l'œuvre de François Cheng, car la nature est impliquée dans le drame humain :

La terrible vie terrestre n'est point pour toi.  
Ton amour trop vaste pour qu'on pût t'aimer ;  
Ton rêve trop haut pour qu'on te suivît. Par la fenêtre,  
En un seul cri, tu rejoignis l'ange, ton propre être.<sup>15</sup>

L'absence du « je » dans cette poésie, comme l'absence du moi, est la marque d'un effacement volontaire au nom d'une conception du monde exclusive de tout statut particulier de l'*ego*, en une poésie de l'impersonnalité :

Une grande passion ressemble à l'indifférence  
Devant la coupe nul sourire ne vient aux lèvres  
C'est la bougie qui brûle les affres des adieux :  
Jusqu'au jour, pour nous, elle verse des larmes.<sup>16</sup>

Le sujet est parfois implicite ; le singulier et le pluriel ont le mérite d'éviter une personnalisation excessive. Aussi peut-il être d'usage de parler au singulier et au pluriel :

Sur mille montagnes, aucun vol d'oiseau  
Sur dix mille sentiers, nulle trace d'homme  
Barque solitaire : sous son manteau de paille  
Un vieillard pêche, du fleuve figé, la neige.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>14</sup> Liu Yu-xi, 772-842, *Chansons des tiges de bambou*. Genre Xin-yue-fu (nouveau chant populaire), in François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, p. 171.

<sup>15</sup> François Cheng, *Enfin le royaume*, p. 95.

<sup>16</sup> Du Mu, 803-852, « Poèmes d'adieu », in *L'Écriture chinoise* de François Cheng, p. 184.

<sup>17</sup> Poème de Liu Zong-yuan, pp. 773-819, « Neige sur le fleuve », in François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, p. 177.

Le quatrain exprime alors pleinement son sens symbolique par l'instauration de correspondances, de rapports de substitution et de combinaison :

Palais interdit : la lune se glisse entre les branches  
 Son beau regard s'attarde sur un nid d'aigrettes  
 De son épingle de jade, elle pince la mèche  
 Pour sauver de la flamme un papillon de nuit.<sup>18</sup>

La convergence entre écriture poétique et calligraphie ou peinture à l'encre se fait alors, selon la belle expression de Roland Barthes : « sorte de balafre légère tracée dans le temps », selon le principe de complémentarité.

Vers le soir, quand vient la mélancolie  
 En carrosse sur l'antique plateau  
 Rayons du couchant, infiniment beaux  
 Trop brefs, hélas, si proches de la nuit.<sup>19</sup>

Il s'agit d'exprimer en peu de mots ce que l'encre suscite en quelques traits de pinceau : un moment privilégié, un instant, une lumière, un éveil. L'un et l'autre naissent d'un même élan, au terme d'un intense recueillement :

Soleil de printemps à l'horizon  
 À l'horizon déjà il décline  
 Un rossignol crie : et ses pleurs  
 Humectent la plus haute fleur<sup>20</sup>

« Le poète crée un paysage complet où lumière et ombre répondent au son et au toucher »<sup>21</sup> note François Cheng au sujet du poète-peintre Wang-Wei qui lui sert aussi de source d'inspiration.

## 2. Conflictualité ou complémentarité postulant le souffle et le vide

Mais pourquoi cette forme ? Comment la comprendre et quel sens lui donner ? C'est ici que s'esquisse l'approche éristique de la forme poétique chinoise. Sans doute est-elle le lieu d'une conflictualité, à moins qu'il ne s'agisse d'une complémentarité, selon un mouvement dynamique postulant le *yin* et le *yang*, l'aller et le retour, la vie et la mort, l'inspir et l'expir, sans oublier le vide propre à la Voie, car « le Vide médian seul permet à l'homme de ne pas séparer action et contemplation, ni espace et temps, et de participer à l'intérieur à sa propre mutation »<sup>22</sup> observe François Cheng à propos de la poésie chinoise.

La concision, le resserrement, l'ascèse de cette forme constituent une épure, comme l'attestent ces vers :

Nuage un instant  
 Apprivoisé,

<sup>18</sup> Zhang Hu, pp. 265-316, « À une dame de cour », in François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, p. 180.

<sup>19</sup> Li Shang-yin, pp. 813-858, « Le plateau Le-you », in François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, p. 189.

<sup>20</sup> Li Shang-yin, « À l'horizon », in François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, p. 190.

<sup>21</sup> François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, p. 69.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 70.

Tu nous délivres  
De notre exil<sup>23</sup>

Le principe est le suivant : en quatre vers, le peu-dit dit beaucoup, sinon l'essentiel.

Et parfois, il se prolonge en un distique (s'apparentant alors aux hexagrammes du Yi King, se présentant selon 64 combinaisons).

C'est pourquoi cette ténuité apparente, cette simplicité semble parfois confiner à une sorte de banalité un peu décevante pour nos appétits d'occidentaux, mais qui est à la mesure de l'extrême subtilité :

La nature, en nous, ouvre ses métamorphoses,  
Lys s'éveillant nuage, et dragon phénix.  
Monts et mers, vaste réserve inépuisable,  
Qu'englobe pourtant ce cœur nôtre, infime.<sup>24</sup>

Le poème ne donne pas prise à l'intellection ou à l'abstraction. Il reste toujours concret : la matière est là, la nature est là :

L'aile de l'orfraie, frôlant  
Le feuillage, fait tomber  
L'ultime goutte de pluie  
Sur l'étang, miroir brisé...<sup>25</sup>

C'est dans la contemplation, dans sa relation avec les choses – animées ou inanimées – du monde, que le poète perçoit l'harmonie de l'univers et en pénètre les plus grands secrets :

De flamme et d'azur  
Alouette au chant pur,  
D'un bond, tu accèdes  
À la plus haute fête !<sup>26</sup>

C'est par l'attention infinie qu'il porte aux rapports les moins perceptibles qui gouvernent les éléments de la vie et de la nature que le poète atteint l'état de contemplation :

Il est là depuis toujours là,  
Étant la voie même  
Il est là, toujours avec nous,  
Base même de nos voix.<sup>27</sup>

Cette grande sensibilité à la nature est une des permanences de l'esprit chinois : la voie divine, la plus ancienne, comporte parmi ses rites, la sacralisation et parfois la déification des objets naturels :

Une grande chose a lieu : l'univers ? non, la Vie.  
C'est là l'unique aventure, sublime et tragique.  
Pour que la vie soit vie, la mort incontournable ;

<sup>23</sup> François Cheng, *Enfin le royaume*, p. 131.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 142.

Seule la Voie ne meurt pas, qui l'épouse a sa part.<sup>28</sup>

Et n'y a-t-il pas là, une fois de plus, quelque écho des sentences du Yi King, à travers cette sagesse se donnant à deviner sous une forme énigmatique, ésotérique, fondée sur l'image symbolique chargée de contenus subjectifs ?

### 3. Sémiologie et herméneutique de la forme poétique chinoise

Dans un dernier temps, il s'agira d'appréhender l'herméneutique de cette forme poétique, expliquant comment le genre poétique s'est popularisé, s'est mondialisé et s'est aussi peut-être infiltré dans d'autres formes d'écriture relevant de l'essai (sous la plume de Pascal Quignard) ou de l'écriture romanesque (de François Cheng lui-même). Voici ce qu'écrit Quignard :

Je songe aux vieux lettrés chinois de l'époque des Ming lesquels, pour évoquer leur palais, leur gynécée, leurs parcs, les nommaient par pudeur leur « humble coquille d'escargot ». Le petit cabinet de travail était cette coquille. Cette coquille, c'était le souvenir d'une branche de mûrier. Sous la branche de mûrier, les escargots laissent des fragments de lumière. Le dessin que forment les restes de leur bave sur les feuilles rongées a la beauté des bijoux ou du filetage des violes pour peu qu'un rayon de soleil tout à coup les éclaire ou bien se porte sur leur flanc.<sup>29</sup>

À l'origine, la poésie chinoise évoluait dans une forte structure féodale empreinte de rigueur morale, mais aussi de tendresse, de spontanéité, de simplicité : rien n'est si humble qui ne mérite attention et amour. Le poète est attentif à tout ce qui se passe autour de lui.

La poésie permet de porter un autre regard sur les éléments du cosmos qui nous entourent :

Être en attente, c'est être attentif  
 À tous signes annonçant l'advenance.  
 Si Dieu est, il est aussi dans l'attente ;  
 De l'advenance, nous sommes partie prenante.<sup>30</sup>

La connaissance des œuvres des maîtres du passé se fait parfois par le biais du pastiche des classiques dans la tension qui s'instaure entre tradition et innovation. La manière et l'esprit sont faits de légèreté, de détachement, d'extrême attention à la nature, manifestés au travers d'une vie faite de pauvreté, d'amitiés littéraires ou spirituelles et de voyages, comme le rappelle *Le Dit de Tian-yi*.

L'humilité consiste à ne pas se prendre trop au sérieux ; elle utilise des mots simples et des images de la vie quotidienne (sans éviter le stéréotype parfois).

Toujours est-il que cette forme poétique va influencer la poésie française des XX<sup>e</sup> et des XXI<sup>e</sup> siècles, ainsi que l'écriture de l'essai littéraire, voire du roman.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>29</sup> Pascal Quignard, « Troisième partie », *La Leçon de musique*, p. 49.

<sup>30</sup> François Cheng, *Enfin le royaume*, p. 150.

Son symbolisme très simple veut parfois susciter une contemplation ou une méditation philosophique, ce qu'il est possible de constater sous la plume de Marguerite Yourcenar dans *Les Trente-trois noms de Dieu* (2003), l'une des dernières expériences poétiques de l'écrivaine.

Mer au matin  
 Vent de mer  
 La nuit  
 Dans une île  
 Les neuf portes  
 De la  
 Perception  
 Le son d'une  
 Viole ou d'une  
 Flûte indigène  
 Le silence  
 Entre deux amis  
 Cheval qui  
 Court  
 En liberté

Le minimalisme permet de saisir l'instant de grâce d'une vision en rapport avec la nature, éveillant un écho fugace, mais profond.

Les *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel (1926-1927), sans doute influencées par son voyage en Chine, illustrent aussi ce goût marqué par les plis presque deleuziens du texte, comparables à ceux de l'éventail :

Je suis venu regarder  
 Moins la mer  
 Que la cessation de tout  
 Pour adorer le Soleil  
 Dieu a mis la Lune  
 À notre disposition.  
 Tout commence  
 Tout conspire  
 À l'or suprême.  
 L'automne aussi  
 Est une chose  
 Qui commence  
 J'écoute le torrent  
 Qui se précipite  
 Vers sa source.  
 Entre le jour et la nuit  
 Ce n'est pas encore aujourd'hui  
 C'est hier.  
 Une belle journée d'automne  
 Est comme la vision

De la justice.  
 L'encre n'est  
 Que de l'or  
 Concentré.  
 La nature en grand vers  
 Articule un texte  
 Solennel et douloureux.

Ainsi Claudel parvient-il à faire rejoindre l'écriture orientale (de l'haïku, à travers la forme courte du tercet) avec celle du verset claudélien, de nature incantatoire.

En définitive, la forme poétique orientale, tout en simplicité, en concision, en tension avec le blanc typographique de la page, lieu de correspondances démultipliées, permet l'inventaire poétique, hétéroclite quelquefois, mais constituée de visions, de réflexions, de sensations marquantes. Elle donne un rythme, une cadence autour de deux pôles : vide-plein, inspir-expir, systole-diastole, être-néant, vie-mort, aller-retour, en postulant un troisième terme, le souffle, l'arrêt, la cessation de tout mouvement, la renaissance.

## Références

- [1] BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953.
- [2] BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- [3] CHARPENTREAU Jacques, *Dictionnaire de la poésie française*, Fayard, 2006.
- [4] CHENG François, *L'Écriture poétique chinoise*, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang, Essais, collection Points Essais, Le Seuil, 1977, 1982, 1996.
- [5] CHENG François, *Le Dit de Tian-yi*, Paris, Albin Michel, 1998.
- [6] CHENG François, *L'un vers l'autre. En voyage avec Victor Segalen*, coll. Espaces libres, Paris, Albin Michel, 2008.
- [7] CHENG François, *Œil ouvert et cœur battant. Comment envisager et dévisager la beauté*, avant-propos d'Antoine Guggenheim, Desclée de Brouwers, 2019.
- [8] CHENG François, *Cinq méditations sur la mort, autrement dit sur la vie*, Paris, Albin Michel, 2013.
- [9] CHENG François, *La vraie gloire est ici*, NRF, Gallimard, 2015.
- [10] CHENG François, *De l'âme*, Paris, Albin Michel, 2016.
- [11] CHENG François, *Enfin le royaume. Quatrains*, NRF, Gallimard, 2018.
- [12] CLAUDEL Paul, *Cent phrases pour éventails*, Paris, Gallimard, 2012.
- [13] FONAGY Ivan, « Le langage poétique : forme et fonction », in *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, 1966.
- [14] GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.
- [15] GREIMAS Algirdas Julien, *Du sens*, Paris, Le Seuil, 1973.
- [16] JAKOBSON Roman, « Le dessin prosodique dans le vers régulier chinois », in *Change*, n° 2, 1969.
- [17] JAKOBSON Roman, *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1974.
- [18] KRISTEVA Julia, « La contradiction et ses aspects chez un auteur des Tang », in *Tel Quel*, n° 48/49, Paris, Le Seuil.
- [19] KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique*, Le Seuil, 1975.

- [20] LAO-TSEU, *Tao Tö King*, traduit du chinois par Liou Kia-Hway, préface d'Étiemble, coll. Idées/Gallimard, NRF, 1967.
- [21] YI-MING Lieou, CLEARY Thomas, *Yi King*, coll. Points, Éditions du Rocher, 1986.
- [22] MICHAUX Henri, *L'Espace du dedans, Pages choisies (1927-1959)*, NRF, Gallimard, p. 147.
- [23] QUIGNARD Pascal, *La Leçon de musique*, Folio, Gallimard, 2005.
- [24] RICOEUR Jean, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.
- [25] CHENG François, *Sagesse millénaire en quelques caractères. Proverbes et maximes chinois*, éd. You Feng, Paris, 1997.
- [26] TODOROV Tzvetan, « Poétique », in *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Le Seuil, 1968.
- [27] YOURCENAR Marguerite, *Les Trente-trois noms de Dieu*, Fata Morgana, Montpellier, 2003.