

« Qu'on tende devant soi un miroir, on n'y verra pas l'image d'un homme contemporain, mais la cruauté de son destin. Ecrire de la poésie est une façon de se venger de la cruauté du destin. »

Cette simple phrase, écrite en 1975, à un moment où son œuvre, déjà considérable, a atteint sa pleine maturité, dit autant le point de départ de la démarche poétique de Luo Fu que la raison de sa nécessité et de son sérieux. Elle exprime aussi un des ressorts essentiels de son intensité : celle d'un homme plongé, malgré lui, dans les tragédies de l'histoire.

Luo Fu (de son vrai nom Mo Luofu), est né en 1930 dans le Hunan. Il fait partie de ces générations que l'histoire de la Chine au XX<sup>e</sup> siècle a ballotés d'une révolution à l'autre, d'une guerre à l'autre, et en définitive d'un monde à l'autre. Encore adolescent, il a participé à des opérations de guerrilla contre les Japonais, a parcouru la Chine entière avec les troupes de Tchang Kaï-chek, puis, *nolens volens*, s'est retrouvé embarqué avec ces troupes finalement défaites vers l'île de Formose, c'est-

à-dire Taïwan. Certes, à l'époque, on feint de croire ce déracinement encore provisoire, mais, les années passant, il s'avèrera sans retour. Après avoir connu les événements de Quemoy en 1954, et subi les bombardements communistes, Luo Fu, qui, désormais, sert dans la marine, est envoyé au Vietnam où il connaîtra à nouveau la guerre. Mais cette fois, ce sera en terre étrangère, et, pour sa part, avec le recul de l'observateur et du journaliste militaire. Enfin, bien des années plus tard, et après sa démobilisation, il s'installera à Vancouver, au Canada.

Entretemps, il aura participé dans les années 60-70, avec deux de ses collègues eux-mêmes officiers dans la marine, à la création d'une des plus denses revues poétiques contemporaines, « Epoque », et contribué avec éclat, par sa réflexion théorique comme par son propre travail de création, à l'élaboration d'une nouvelle poésie de langue chinoise. Tout cela lui vaut, de nos jours, d'être reconnu comme un poète majeur dans l'ensemble du monde chinois.

Mais en ces années 50, un poète chinois replié à Taïwan, ou qui se voulait, dès son plus jeune âge, poète, se trouvait confronté à un double exil. Outre le déracinement géographique, et ce qu'il entraînait ce qu'on imagine bien de ruptures affectives, il lui fallait encore faire face à un exil en sa propre langue.

Il convient, en effet, de se rappeler qu'à peine quelques décennies plus tôt, la poésie de langue chinoise avait connu un séisme d'une immense magnitude. Autour des années 1919, le mouvement du Quatre-Mai avait brisé les carcans anciens et substitué, comme outil de création littéraire résolument contemporain, la langue parlée, celle de tout le peuple, à la langue classique, réservée aux lettrés. Il s'agissait là, évidemment, de bien davantage que d'une simple révolution stylistique ou esthétique, mais bien d'une véritable révolution, non seulement sociale mais culturelle, mettant en jeu un nouveau type de subjectivité et une autre forme de rapport au monde.

En témoignent ces vers emblématiques de Shen Yinmo, en 1917, qui dit bien cette sensibilité nouvelle, où le « je », loin de se fondre dans l'élément naturel comme le voulait la tradition, s'en trouve irrémédiablement détaché : « Je me tiens aussi droit que ces hauts arbres / mais je ne m'y appuie pas ».

Or, les questions provoquées par ce bouleversement, dans le domaine littéraire, et a fortiori dans la poésie, qui a, de tout temps, constitué en Chine la voie royale de la littérature, étaient restées irrésolues, même après la parenthèse des guerres sino-japonaise et sino-chinoise. Le vide provoqué par l'effondrement de ces monuments antiques qu'étaient les formes classiques, comment le combler? Ces quatrains ou double quatrains, à cinq ou sept pieds et aux règles de prosodie interne très rigoureuses et très subtiles, qui avaient sans conteste porté la langue chinoise à des sommets poétiques inégalés, comment les remplacer? À partir de quoi recréer des formes et une langue poétique par où s'exprimerait, se construirait, la sensibilité nouvelle?

Cette tâche inachevée était d'autant plus malaisée que la poésie classique conservait un immense prestige. Pourtant c'est une tâche à laquelle, trente ans plus tard, les poètes de Taïwan se trouvaient à nouveau confrontés, et pratiquement dans les mêmes termes.

Malgré de nombreuses nuances selon les écoles et les tempéraments, la réponse de la jeune poésie fut alors unanime : Il faut être résolument moderne. Ce qui, à l'époque, supposait plusieurs choses. D'abord d'abandonner les traditions chinoises pour adopter les critères universels contemporains, c'est-à-dire, au bout du compte, occidentaux. On appela ce mouvement « la transplantation horizontale » plutôt que la « transmission verticale ». Cela, après tout, correspondait à la réalité du moment, celle d'une société sans cohésion ni certitude et dont les membres, déracinés, éloignés physiquement de leurs origines et de leur patrie, privés sur place de réels sentiments d'appartenance, pouvaient essayer de trouver une ironique consolation à se dire

citoyens du monde, voire du monde libre. Cela supposait aussi, de la part de ceux que la création poétique attirait, une posture résolument artiste, un éloignement social et un désengagement politique peut-être autant désirés que subis, qui laissaient le champ libre à l'approfondissement de chaque individualité singulière, et donnaient à chacun l'occasion de plonger dans sa propre subjectivité.

Or, de tous les mouvements, tendances, écoles, rattachés au « modernisme » et bénéficiant, pendant cette période et selon les moments, de fortunes diverses, ce sont les poètes associés à la revue *Epoque*, et au courant que celle-ci cristallisait, qui auront le plus continûment et le plus assidûment poursuivi ce travail de mise à jour et d'invention, par la traduction d'œuvres étrangères contemporaines, la réflexion théorique et, bien entendu, la création propre. Ce faisant, ils assumaient d'ailleurs pleinement l'étiquette d'avant-gardisme qu'on ne manqua pas de leur attribuer.

En effet, à cette autre question tout à fait essentielle quant à la nature même de la poésie : dès lors que les formes poétiques ont été déclarées caduques, que toute régularité métrique préalable, avec son appareil de rimes, rythmes et prosodies, est devenue obsolète, que toute liberté formelle lui a été, par principe, accordée, qu'est ce qui peut désormais définir la poésie et son langage ? La réponse de Luo Fu et de ses collègues au sein de la revue *Epoque* est, là encore, très contemporaine : la poésie repose essentiellement sur l'image. Ce qui fait qu'un texte peut-être dit poétique c'est sa façon d'employer des images. L'image, de surcroît, est ici théorisée par la notion de tension, en des termes que Reverdy n'eût pas désavoués, puisque la tension résulte de l'écart entre les éléments de l'image. La force de l'image, et c'est ce qui en fait la valeur, est directement proportionnelle à l'ampleur de l'écart cognitif entre les éléments qui la constituent. Voilà qui en fait une création pure de l'esprit, habile à exprimer la subjectivité dans ses aspects inédits et jusque dans ses obscurités, et non plus seulement à représenter

les diverses facettes d'un objet réel. C'est là aussi le lieu et le moyen d'un travail sur la langue, par lequel s'approfondit et s'étend la grammaire des affects et des sensations tout comme la morphologie et la syntaxe des représentations mentales.

On comprend que, ce faisant, les poètes de *Epoque* se soient sentis proches du surréalisme, au point de s'en réclamer. Certes, comme l'écrit Luo Fu, « ce n'est pas après avoir compris le surréalisme français que nous avons écrit nos œuvres de style surréaliste, et encore moins après avoir lu le « Manifeste du surréalisme ». Mais c'est, au début, après avoir reçu l'influence des surréalistes français, ainsi que d'autres pays. » Et si les poètes taïwanais de cette époque maintiennent quelque distance vis-à-vis de l'écriture automatique et de l'exploration exclusive de l'inconscient, il n'empêche que « Mort dans la cellule de pierre », qui fut comme un coup de tonnerre dans le paysage poétique de Taïwan reste encore aujourd'hui le texte de langue chinoise qui approche le plus de cette « beauté convulsive » qu'appelait de ses vœux André Breton.

Sans doute, le surréalisme était dans l'air du temps (de même que l'existentialisme ambiant) et représentait le courant dominant de l'activité poétique de par le monde. Y faire allégeance, c'était marquer sa participation au pouls de la planète toute entière. Pourtant, il est intéressant de remarquer que dans sa défense du surréalisme et du langage moderne de la poésie, Luo Fu, déjà, et de manière très inattendue dans ce contexte, invoque un aspect important de la tradition chinoise.

En effet, pour affirmer contre ses détracteurs, encore nombreux, la légitimité de la poésie moderne, et montrer que l'hermétisme dont on l'accuse n'est un phénomène ni nouveau, ni venu spécifiquement de l'étranger, Luo Fu éprouve le besoin de faire appel à la tradition chan (zen). C'est sur elle qu'il s'appuie pour démontrer que la poésie classique chinoise avait connu et pratiqué ces sauts non discursifs ou ces écarts sémantiques. De fait, à l'époque des Tang, toute une école de réflexion poétique, et de première importance, avait fait de l'expérience poétique

l'analogie de l'expérience chan. De la même façon que, dans l'expérience chan, il s'agissait d'aboutir à une révélation inattendue, de même il s'agissait, pour la poésie, de produire, par et dans les mots du poème, un bond par-dessus le sens linéaire. En d'autres termes de ménager une rupture induisant une révélation intuitive plutôt que la conclusion d'une maturation argumentative, ou d'un récit narratif.

Cette démarche de Luo Fu avait beau viser un public hostile à la nouvelle poésie plutôt que ses pairs, il manifestait déjà le souci d'affirmer une certaine continuité, en reliant la poésie à son passé, c'est-à-dire à l'histoire de sa langue. Ce geste, avec le recul du temps, peut être aujourd'hui considéré comme un des signes annonciateurs d'un grand virage amorcé dans les années 70, à Taïwan. À cette époque, en effet, il apparut que l'esthétique moderniste, trop associée à l'occidentalisme, ne pouvait plus représenter la conscience insulaire ni traduire l'évolution de l'île. Dans les années 70 en effet, après plusieurs revers d'ordre géo-stratégique, l'importance de Taïwan sur l'échiquier international se réduit. Par ailleurs, l'éducation nationaliste, depuis vingt ans que Taïwan a été restituée à la Chine par les Japonais, insiste sur le caractère chinois de l'île et de sa population. Dans un pays où le poète est encore perçu comme le porte-parole d'un peuple et le catalyseur de sa sensibilité, une nouvelle génération apparaît, qui rejette le modernisme, ainsi que l'occidentalisme qui va avec, et exige que les poètes, au lieu de parler pour eux-mêmes, fassent retour aux réalités chinoises et proprement insulaires, qui ont été jusque là négligées par les modernistes autant que réprimées par les autorités.

Prenant bonne note, là encore avec bien des nuances, de ce climat nouveau, les poètes originaires de l'île renouèrent avec leur sol et la mémoire spécifique de leur île, tandis que les poètes originaires du continent décidèrent de réaffirmer leurs racines culturelles et s'efforcèrent de prendre davantage en compte le passé chinois, sa tradition poétique, l'histoire de sa langue. Luo Fu, ainsi, s'éloigna de ses positions avant-gardistes

les plus extrêmes, et se tourna vers une écriture perçue comme plus accessible, moins hermétique.

Ce fut l'amorce d'un tournant décisif dans l'œuvre de Luo Fu, car il inaugura, en même temps qu'une écriture moins marquée, plus libre, un rapport nouveau avec la Chine. À cette époque, même pour les vétérans de la guerre civile, les voyages de retour sur le continent n'étaient pas encore autorisés (ils ne le seront que vers le milieu des années quatre-vingt) et le « désir de Chine » ne pouvait guère trouver son exutoire que sous la forme de la nostalgie. Et on en trouve assurément la trace dans la poésie de Luo Fu comme chez beaucoup de ses collègues. Mais, par ailleurs, à défaut de retour physique, il était possible, intellectuellement, de réhabiter la tradition poétique chinoise. C'est ainsi que Luo Fu commence à réécrire, à la manière moderne, nombre de poèmes anciens, qu'il revisite l'histoire de la Chine et de sa poésie. Surtout, il se met à dialoguer avec ses grands prédécesseurs : Wang Wei, Bai Juyi, Li He, ou encore Su Tungpo. Ce sont là autant de tentatives pour s'enraciner dans le monde culturel chinois. De fait, ces attaches culturelles, où s'entrelacent les lignes de pensée les plus anciennes et les plus spécifiquement chinoises, seront, au bout du compte et après une vie largement passée dans l'exil et l'errance, ses seules véritables racines.

On peut donc distinguer, si l'on y tient, plusieurs périodes dans la vie créatrice de Luo Fu. Et à ces périodes on peut associer plusieurs veines, plusieurs thématiques, plusieurs manières. Tout cela témoigne, au demeurant, de sa multiplicité, de sa capacité à se renouveler, à constamment tenter des styles ou des formes d'écritures différents. D'ailleurs, c'est aussi ce qui lui a valu, non sans raison, le qualificatif de « poète-magicien ».

De tout cela le présent recueil ne peut sans doute se faire qu'imparfaitement l'écho. La traduction ne peut, malheureusement mais forcément, que refléter imparfaitement la plasticité de sa langue, ses variations de registre et de ton. Comment

reproduire avec exactitude, ou transposer, pour reprendre l'expression d'Henri Meschonnic, « ce que l'auteur fait à sa langue ». D'autre part, ce recueil ne présente qu'une faible proportion de l'œuvre poétique de Luo Fu, dont l'ensemble se compte en milliers de page (et ce sans inclure les écrits théoriques et critiques, ainsi qu'un volume de nouvelles et récits de fiction).

Cependant, nous espérons que le lecteur pourra tout de même se faire une idée des différentes facettes du talent de Luo Fu et avoir un aperçu aussi fidèle que possible des développements et de l'évolution de sa poésie. Il pourra ainsi mesurer, souhaitons-le, le chemin parcouru depuis les premiers poèmes, jusqu'aux plus récents, écrits à quatre-vingts ans passés.

Les premiers poèmes apparaissent très directement l'expression d'un sentiment d'abandon, comme peut le ressentir une conscience malheureuse et solitaire, dans un monde étranger, quand la conscience de son identité ne peut être qu'élusive et fragmentée. Dans cette ligne-là on peut ajouter l'inspiration sentimentale et lyrique qui, en général, n'est peut-être pas celle où il excelle. Lui conviennent sans doute davantage l'interrogation philosophique et la question métaphysique. Anxiété de l'être mortel et de sa finitude, investigation de ce qui fait les conditions de la vie, de la réalité du destin, ou de la nécessité du monde. Il y a encore cette inspiration de type chan, qui au fil des années se fait plus délibérée, plus consciente d'elle-même. Et puis il y a ces longs poèmes ambitieux, dont « Mort dans la cellule de pierre » était le premier exemple, et, que bien plus tard, après tous les exils et toutes les dérives, reprend un long poème au titre significatif « Bois flotté » (dont l'« Adresse au temps » est un fragment), où l'auteur se confronte à la mort, à l'histoire, aussi bien individuelle que collective, à la Chine et au temps. C'est une nouvelle plongée dans l'histoire et ses tumultes, que sous-tend cependant le désir de trouver une issue à l'historicité.

Car ces périodes et ces facettes peuvent apparaître succes-

sives, elles se recourent et se chevauchent aussi bien. À travers ces multiples métamorphoses, plusieurs interrogations restent constantes, tant elles semblent, chez Luo Fu, viscérales. Elles forment, en s'entrelaçant, la trame de son oeuvre. C'est, notamment, la question de la quête de soi, du rapport à la Chine, dans l'intrication avec le rapport à l'Histoire et au temps. Si la question posée à tout poète moderne est la question de savoir : « Qui suis-je ? », elle se double immédiatement chez Luo Fu de cette seconde question : « Qu'est-ce qu'être Chinois aujourd'hui ? »

Chacun de ces tournants, de ces creusements, appelle naturellement son lot de thèmes et sa fabrique d'images. Ce n'est pas ici le lieu d'en proposer l'étude détaillée. Mais de ces motifs qui contribuent à former la trame même de son oeuvre poétique, il convient d'en retenir particulièrement deux, tant ils sont récurrents, ce sont le motif du miroir et le thème du temps.

Quelle que soit la manière dont il intervient, miroir traversé, miroir brisé, miroir disparu, miroir sanglant, miroir qu'on voudrait cacher ou même détruire, le miroir exemplifie à la fois le désir de constituer sa propre image comme la conscience de son irréalité. Plus encore que de montrer les ravages du temps et manifester la finitude de l'individu, le miroir, chez Luo Fu, force à s'interroger non seulement sur la véracité de l'image réfléchie dans le miroir, mais sur la réalité du miroir lui-même. C'est-à-dire, pour le dire à peine autrement, sur la réalité de ce qu'on appelle le moi. Et sans doute faut-il avoir traversé bien des épreuves de doute, de morcellement, de dissolution, d'efforts et de recomposition – autant de choses dont bien des poèmes se font ici l'écho –, pour pouvoir dire, comme il le fait dans l'un de ses écrits sur la poésie : « Le "vrai moi", c'est sans doute le but auquel s'efforce et que poursuit toute sa vie un poète, dans son emploi des images, dans son combat avec la langue. Dans cette exploration, la langue est l'ennemie du poète, c'est aussi son arme, car la plus grande ambition du

poète est de vaincre la langue, la transformer en une réalité qui dit toute chose et toute l'expérience humaine [...] et pour ce faire, le poète doit se morceler lui-même, puis entrer dans chaque chose, unifier sa propre vie et la vie de l'univers. » Et il poursuit : « Dans un poème, ce qu'on appelle le "vrai moi", c'est le moi qui devient tous les êtres. Aussi, dès lors que nous nous ouvrons totalement à ce monde, nous n'en subissons plus du tout les limitations. »

Nul doute que Luo Fu ne retrouve ici l'expérience même des grands maîtres du taoïsme, Laozi et Zhuangzi, dans la synthèse de chaque être avec tous les êtres. Il n'y a pas de différence essentielle, c'est-à-dire ontologique, entre les autres êtres vivants et moi. C'est ce qui lui permet de dire encore, comme dans plus d'un poème, que la respiration de chaque être vivant, est la respiration de l'univers tout entier. Et que ma respiration est la respiration du monde.

Par là dépasse-t-il aussi sans doute les limitations du temps. Le temps est, en effet, à l'évidence, l'une des autres obsessions majeures de Luo Fu.

Le temps est, bien sûr, le cadre inéluctable du développement de l'histoire comme du déroulement de toute vie. A ce titre, il peut bien être considéré comme la cause ou la marque de ma finitude, de la naissance à la mort, en passant par la vieillesse et la maladie, autant que comme le lieu des tragédies successives qui jalonnent l'histoire. De cette manière, le temps est d'abord blessure.

Mais cette conscience-là du temps peut être chez Luo Fu, et de deux manières, mise en échec, à tout le moins apparaître comme un dépassement du temps linéaire qui est aussi un dépassement de l'histoire. D'abord par le télescopage de deux époques, c'est-à-dire la présence simultanée de deux moments du temps. Ses conversations avec ses illustres aînés comme Li He en sont un exemple. Mais cette expérience-là, qui induit la permanence du passé dans le présent, ou projette le présent dans un moment passé, se situe encore sur la ligne du temps.

Il est une autre expérience qui peut mettre en échec la linéarité même du temps. C'est dans le surgissement de l'instant, quand celui-ci devient surgissement du temps pur. L'instant, alors, n'est plus un fragment comptabilisable, une division, fût-elle infime, de la ligne du temps. En fait l'instant, dans ce cas, n'appartient pas au temps réalisé. Il le précède plutôt, comme du temps en acte mais qui retiendrait encore, entre vide et réalité, entre réalité et vide, toute sa puissance. C'est en ce sens que ni éphémère ni éternel (opposition que Luo Fu récuse) l'instant contient plutôt, dans le présent, tout l'infini du temps. L'instant est ainsi comme le grain de sable qui saute de la paume de la main, échappant au flux du temps. Bien que toujours menacé par le désespoir et le néant, il se libère de l'histoire, au sein même de l'histoire.

C'est là assurément faire fond sur l'expérience chan, en même temps que sur le taoïsme, et plus seulement en des termes de métaphore ou d'analogie poétiques. Certes, le bouddhisme de Luo Fu pourra apparaître aux yeux d'un dévot largement iconoclaste. Car son chan n'est pas fondé sur un travail d'ascèse, ni de dévotion, mais sur l'éveil soudain. Son chan à lui est moins la conquête laborieuse d'un vide obtenu par l'extinction des sens, ou du sens, que dans le saut de l'esprit saisi, *en un clin d'œil*, par l'insaisissable (comme y tendait déjà cette séquence, apparue très tôt : « Des pommes de pin roulent à mes pieds / Je tends la main et j'attrape / une poignée de cris d'oiseaux »).

Mais c'est sans doute aussi le fruit d'un travail intérieur qui sous-tend, à plus d'un égard, le développement de sa création poétique. On ne peut s'empêcher de trouver, dans ce contexte, un relief particulier, et très littéral, à l'emploi si répété chez Luo Fu des termes de couleurs. Au fil des ans, le rouge, couleur du sang et des passions, ainsi que, d'une manière générale les autres couleurs denses, couleurs de toutes les formes de la vie et de ses contradictions, laissent davantage de place au blanc, couleur des tombes, et de la mort, mais aussi de l'au-delà de la vie : couleur

de l'absence, et par là couleur du vide, ainsi qu'au bleu, couleur de l'infini. Comme si ce qui apparaît pendant longtemps comme une alternative fortement tranchée : soit les choses, soit le vide, finissait par pouvoir trouver sa résolution, ou, pour mieux dire, sa dissolution, par l'intériorisation de la phrase canonique du sôtra du Cœur : « la couleur c'est le vide, le vide c'est la couleur » (si l'on veut bien prendre le mot « couleur » en son sens métaphorique d'apparence ou de forme, et le mot « vide » en son sens générique d'irréel, c'est-à-dire d'insubstantiel).

Pour conclure ces brèves remarques introductives, nous laisserons Luo Fu réaffirmer à sa manière l'impossibilité de définir la poésie, en des termes où se rejoignent la puissance métaphorique classique et la crudité moderne :

*Vous me demandez ce qu'est la poésie  
Je dis qu'une fleur de pêcher est un soleil couchant  
Si vous me redemandez  
La poésie au bout du compte qu'est-ce que c'est ?  
Tout à coup j'éprouve une sueur froide  
Il y a même quelqu'un  
Pour dire que le sang que j'ai craché  
Est une fleur de pêcher*

Alain Leroux