

ANDRÁS DÉSFALVI-TÓTH

À la recherche du temps à venir : dialogue, partage et union dans l'œuvre de François Cheng

Parmi les nombreux intellectuels émigrés en France, le public francophone porte un intérêt particulier à l'œuvre de François Cheng dont déjà le nom retentit de manière exotique et nous dévoile son pays d'origine lointain. Effectivement, ce poète et romancier chinois se lie étroitement à la France depuis plus d'un demi-siècle. Dans la plupart des cas, la société d'un pays d'accueil ignore absolument le bonheur et le soulagement de l'émigré algérien, hongrois ou chinois qui reçoit, pour la toute première fois, son permis de séjour dans un bureau sombre et hostile de la préfecture. Le cas de François Cheng est légèrement différent car l'aboutissement de son séjour dans l'Hexagone est vraiment exceptionnel : cinquante-deux ans après son arrivée en France, il a été élu à l'Académie française, ce qui a fait aussitôt connaître son nom à tous les lecteurs français et francophones. La réédition de ses ouvrages, ainsi que les interviews dans les magazines avec l'auteur chinois renforcent l'idée de l'efficacité des Lettres dans l'échange interculturel.

Enfant, François Cheng a connu le besoin de s'exprimer en plein troubles de la guerre de résistance de la Chine contre les Japonais. Ce conflit, qui a éclaté en 1937, reste un souvenir qui ne s'effacera probablement jamais dans la conscience individuelle et collective de la population chinoise. Il suffit de penser au massacre à Nankin dont Cheng fait également écho dans plusieurs de ses textes. La littérature se révèle au jeune lycéen non pas comme distraction, mais comme remède à tout ce qu'il a vécu d'une guerre à l'autre – n'oublions pas qu'à l'agression japonaise à Nankin s'est suivie une guerre civile entre les nationalistes et les communistes chinois, de 1946 à 1949, et que le nouveau régime marxiste n'a fait que prolonger le désarroi, la misère et la terreur dans le pays. François Cheng suit une formation en lettres anglaises à l'Université de Nankin, lorsqu'il obtient une bourse de l'Unesco. Bien que l'apprentissage de l'anglais lui soit familier, il avoue avoir fait son choix de la France pour les trois raisons suivantes : la célèbre littérature française d'une part, le raffinement dans les créations artistiques et dans la vie courante de l'autre,

ainsi que la situation géographique de la France « ouverte à tous les orientes, devenue creuset où s'entrecroisent les contradictions et les complémentarités ». ¹ Il débarque à Paris en 1950, à dix-neuf ans passés, sans connaître un mot de français. Comme tout exilé qui ne parle pas la langue de son pays d'adoption, François Cheng a connu la solitude et le dénuement dans un milieu social où le défaut de ne pas savoir communiquer se présentait à un niveau existentiel : le langage conférait tout simplement la « légitimité d'être » de l'individu qui, en cas d'incapacité d'un récit cohérent, avait l'impression d'être dépourvu de pensées et de sentiments. Dans les années 1950 la situation politique en Chine étant plus que défavorable, François Cheng décide de prolonger son séjour en France pour une durée indéterminée. Tandis qu'une grande partie de ses compagnons d'épreuve attendent le bon moment pour embarquer vers d'autres pays, François Cheng ne se renferme pas dans l'oisiveté. Au cours des années 1950-60, il réalise une longue série de poèmes en chinois, et fait la traduction en chinois de poèmes français des XIX-XX^e siècles. Ces traductions voient le jour dans des éditions à Taïwan et à Hongkong, elles ne conquièrent la Chine continentale qu'à partir des années 1980. Grâce à la recommandation du sinologue Paul Demiéville, Cheng est pris en 1960 comme collaborateur au Centre de linguistique chinoise à l'École pratique des hautes études, l'actuel Centre des recherches linguistiques sur l'Asie orientale à l'École des hautes études en sciences sociales. L'initiation et l'intégration de François Cheng dans la poétique et la sémiologie générales s'accomplissent par la réalisation de deux ouvrages constituant une étape décisive dans l'étude sinologique en France : un premier livre intitulé *L'Écriture poétique chinoise* (1977), et l'ouvrage *Vide et Plein, le langage pictural chinois* (1979). Les deux ont paru dans l'édition du Seuil. Avec les propres mots de François Cheng, il est « irrésistiblement entré » dans la langue française par la réalisation de son œuvre dans la langue de sa deuxième patrie. Sa « passion pour la langue française » – c'est le sous-titre de son écrit théorique intitulé *Le Dialogue*, paru en 2002 à Paris – se traduit en tant qu'union définitive de l'auteur avec la langue de son pays d'adoption, avec une langue qui s'impose désormais comme une « nécessité évidente » pour réaliser ses ouvrages.

Dialogue avec l'univers – c'est ainsi que l'on peut définir l'idée centrale de l'art poétique de François Cheng. Pour la bonne compréhension des termes, il nous paraît

¹ François Cheng, *Le Dialogue*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 27.

utile de faire une courte explication des correspondances de deux « triades », l'une taoïste, l'autre confucéenne. Au cœur de la cosmologie taoïste, on trouve la triade Yang-Yin-Vide médiant, ce à quoi les confucianistes proposent une autre, avec Ciel-Terre-Homme. Entre les deux triades, il y a correspondance, notamment le Ciel relève du principe Yang, la Terre du principe Yin, et l'Homme est capable de la régulation par le Vide médian, c'est-à-dire qu'il participe en troisième à l'œuvre du Ciel et de la Terre en pratiquant la Voie du Milieu juste. Si l'on admet qu'au centre de l'art poétique de François Cheng émerge l'idée du dialogue avec l'univers, il faut également admettre que la Voie du Milieu juste (le Tao en chinois) désigne deux choses en même temps : d'une part « *l'immense marche de l'univers vivant* », et de l'autre la « *création continue* ». Le terme chinois a deux sens : le « *chemin* » et le « *parler* ». Il se prête alors à un jeu homophonique en français car il correspond à la fois à la « v-o-i-e » et à la « v-o-i-x ». À tous les niveaux constitutifs de l'univers, l'homme a comme mission le dialogue, ce qui veut dire deux choses : l'union avec les éléments de l'univers, ainsi qu'une part active de l'homme dans la création. Dialogue-rencontre-découverte-nouvelle rencontre : la chaîne ne s'interrompt pas, on est en dialogue constant avec l'univers qui nous entoure, on est interlocuteur au sein de l'univers vivant. Un sens pour chacun, un sens de l'univers se révèle alors à travers le dialogue. La rencontre a son caractère essentiel : elle est pour l'homme une énigme et, en même temps, une source de toute beauté et de vérité. La vraie rencontre est un échange et un partage toujours chargés d'inattendu et d'inespéré. L'idée de cet échange n'exclut pas celle du refuge de l'auteur dans la pudique réserve pour éviter les moments de précipitation et de brillance superficielle. Dans ce cas, le partage et l'échange en profondeur s'éclosent dans l'imagination. La gigantesque aventure de la vie se traduit ainsi comme une « *immense présence peuplée de présences* » et impliquant la Beauté où la présence, c'est « *chacun en son unicité, face à d'autres unicités* ». La qualité d'unicité, la présence de chacun aboutissent au désir de la Beauté qui apparaît comme nécessité irrépressible. La vraie Beauté se traduit dans l'esthétique de François Cheng comme transfiguration, « *épiphanie de présence à présence* », que la pensée chinoise désigne d'ailleurs par le souffle du Vide médian, né de l'interaction du Yin et du Yang. « *La vraie beauté, – explique François Cheng – nullement une apparence faite d'artifices ni un*

*cliché isolé prévisible à l'avance, n'est-elle pas le miraculeux croisement entre un regard prêt à l'accueil et un lumineux "apparaître là" ?*²

Le Dit de Tianyi – tel est le titre du premier roman de François Cheng, paru en 1998 dans l'édition Albin Michel. Dans les pages du roman, on voit renaître le Dialogue sous forme de mémoires, c'est-à-dire relation, témoignage que le peintre Tianyi fait des événements tantôt heureux mais le plus souvent tragiques qu'il a vécus en Chine et en Occident dans les décennies les plus orageuses du XX^e siècle. L'histoire naît de la rencontre fortuite du narrateur avec son vieil ami peintre qui lui confie des tas de notes relatant toute sa vie et que le narrateur complète avec un récit fait par le peintre durant de longues journées et nuits. *Le Dit de Tianyi*, ce roman historique, se métamorphose en une longue confession lyrique de sorte que les faits historiques sont voilés par une réflexion profondément personnelle sur la place et le destin de l'homme dans ce monde. Ce récit d'introspection à la première personne du singulier veut tendrement orienter le lecteur en indiquant des chemins qui lui sont inconnus car sa culture d'origine ignore les notions familières au narrateur. Sous cet angle, *Le Dit de Tianyi* est une initiation du lecteur occidental à la culture chinoise : la narration s'arrête à chaque fois afin d'éclairer tel ou tel aspect de la vision du monde taoïste, bouddhiste et confucianiste. Chacune de ces explications se réalise avec modestie et humilité. Apprentissage et interprétation sont unis, l'un naît de l'autre, chacun dérive de l'autre, le processus est infini et ne ressemble point à la manière des Occidentaux de transmettre leurs connaissances comme des évidences et des révélations absolues. Derrière les observations que fait Tianyi adolescent se dissout et résonne dans un ton modéré la misère physique de l'histoire moderne de la Chine.

Si l'on reprend les mots tout à l'heure cités de François Cheng – « *La vraie beauté [...] n'est-elle pas le miraculeux croisement entre un regard prêt à l'accueil et un lumineux "apparaître là" ?* » – on comprend que le dialogue avec l'univers se fait à travers l'échange et le partage, et c'est ainsi que le destin de Tianyi est déterminé par son amour-passion pour Yumei, et en même temps par son amitié profonde pour Haolang. Le monde des êtres humains et la nature vivante ont une dimension dans et à travers ces deux relations humaines de Tianyi adulte. Jusqu'à la fin de sa vie il sera à la recherche de ces deux personnes les plus chères à son cœur.

² François Cheng, « Les tribulations d'un Chinois en France », *Lire*, avril 2004, p. 40.

Yumei et Haolang lui sont à la fois un point de départ, un chemin à parcourir et une destination. Leur triade s'insère avec une perfection naturelle et une simplicité modeste dans la triade taoïste :

[...] Oui, l'idée de la mutation et de la transformation est essentielle dans la pensée chinoise. Elle est la loi même de la Voie. Le retour dont parle Laozi signifie finalement reprise de tout, certes, mais surtout changement en autre chose, en sorte qu'il y a constamment retour et que plus il y en a, plus fréquente est la possibilité de transformation, tant l'inspiration du Souffle primordial est inépuisable. C'est peut-être subtil et paradoxal, mais c'est ainsi [...] ³

Le Dit de Tianyi, c'est aussi un traité de la peinture. Tianyi enfant se sert d'un pinceau et d'encre pour exprimer ses sentiments envahissants. À l'âge de 12-14 ans, le jeune calligraphe apprenti ne sait pas encore que le liquide noir onctueux déterminera sa vie et sa conception du monde. La calligraphie et la peinture deviennent vocation à la suite d'une rencontre avec un vieux peintre ermite qui dirigera Tianyi à connaître la tradition picturale universelle, ainsi que l'art du trait et de la composition organique. Le secret du troisième œil, c'est-à-dire les quatre étapes du voir lui sont révélées par son maître : voir, ne plus voir, s'abîmer à l'intérieur du non-voir, re-voir. Re-voir, c'est au fond projeter sans faille « l'intériorité fécondée et transfigurée », ce qui donne une vision intégrante de ce qui entoure le peintre. Affronter l'art pictural occidental fait partie, inévitablement, de l'apprentissage de Tianyi. Paris, l'Italie et les Pays-Bas s'ouvrent devant le boursier qu'il est pour quelques années, mais la solitude et l'exil en un « lieu de perdition » le font décider de rentrer dans son pays ravagé par la folie idéologique irrationnelle. En effet, l'illégalité c'est « le non-droit à l'existence ». Tianyi se trouve déchiré à Paris entre tradition et modernité, lenteur et précipitation, et connaît la misère physique absolue. Arrivé aux limites de l'existence humaine, abattu et rongé par la famine et le paludisme, il voit s'effondrer les sols qu'il a parcourus pendant les années de pérégrination en Europe. Son unique désir est de revoir son pays natal, à son tour mortellement malade et souffrant lui aussi.

La narration dans le roman se compose de trois parties : à l'*Épopée du départ* se succède le *Récit d'un détour*. L'historicisme est le plus accentué dans la troisième partie intitulée le *Mythe du retour*, où le portrait minutieux de la Chine de Mao devient décor constant et décisif, peut-être le plus instructif pour le lecteur étranger

³ François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 206.

à qui François Cheng fait découvrir dans sa profondeur la réalité mensongère et brutalement inhumaine du régime maoïste. Ce n'est pas le purgatoire, ni l'enfer. C'est la réalité des camps de rééducation, le règne de la haine destructrice, quelque chose d'inimaginable au lecteur occidental. Dans cette troisième partie, on a l'impression de lire un autre roman, non pas l'histoire du calligraphe apprenti animé par le Souffle vital qui s'est lancé à l'aventure du dialogue avec l'univers, prêt à transformer le titre proustien *À la recherche du temps à venir*. Après son retour en Chine en 1957, Tianyi décide d'aller dans les camps de concentration retrouver son ami Haolang. Le terme « *partage* » reçoit ainsi une nouvelle dimension :

Au sortir de la famine, Haolang et moi, pareils à tant d'autres, nous nous découvrons vieilliss mais vivants. La trop longue faim a miné les organes ; [...] et pas un mouvement du corps qui n'avive les douleurs accumulées. Pas un mouvement de notre corps, cependant, qui n'aspire au fou désir d'être à nouveau. Nous sommes devenus des demi-sauvages, à l'image de cette terre à laquelle nous demeurons fatalement liés.⁴

Les tortures physiques ruinent le corps des deux hommes qui, après la mort de Yumei, sont des « *solitaires perdus et éperdus, au bout du monde, au bout du ciel* », toujours en route, en quête de l'image de l'Amante perdue. Finalement, ils la retrouvent : Haolang dans l'écriture (il remplit plusieurs carnets jusqu'à la fin de sa vie), et Tianyi dans la peinture, dans la représentation de la figure humaine de Yumei, de façon dépouillée, « *juste l'essentiel mais essentiellement juste* », comme il se dit. Ces damnés qu'ils sont, comprennent finalement qu'il est inutile de vouloir ressusciter quelque chose qui n'existe plus, et que le vrai dire, c'est la quête elle-même, c'est la vision mythique de l'indicible. Les trois personnes se retrouvent ainsi dans le non-agir, dans une existence sans intervention, dans un état de vacuité où « *rien n'est achevé mais tout est accompli* ».

ANDRÁS DÉSFALVI-TÓTH

Courriel : desfalvi@yahoo.fr

⁴ *Ibid.*, p. 391.