

Le rôle de la Chine dans l'imaginaire et dans la création poétique de Marcelin Pleynet

Marcelin Pleynet, né en 1933 à Lyon, publie son premier recueil de poésies en 1962 qui lui vaut de recevoir le prix Fénéon de littérature (comme Sollers). Le poète dit volontiers que sa vie personnelle se confond avec celle de *Tel Quel*, puis celle de *L'Infini*. Tout en assurant les fonctions de secrétaire de rédaction de *Tel Quel* de 1963 à 1981, date à laquelle s'achève l'existence de *Tel Quel*, Pleynet construit une œuvre poétique personnelle, exigeante et singulière. Il intervient également dans le domaine de la peinture du XXe siècle, et publie des essais sur des peintres comme Cézanne, Matisse, Rothko. Il occupera la chaire d'esthétique à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris de 1987 à 1998. En 1977, il publie un ensemble d'études réunies sous le titre *Art et Littérature* dans diverses revues, lesquelles donnent à voir le cheminement du poète jusqu'à l'année 1973 où est éditée son œuvre poétique majeure *Stanze*. Celle-ci est composée à l'origine de neuf chants mais qui en compte seulement quatre au moment de la parution ; le chant cinq sera publié en 1999. L'œuvre demeurera inachevée. Dans le *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, *Stanze* de Pleynet est présenté comme (...)

une épopée qui met en scène « une 'histoire monumentale' (Nietzsche) des formes symboliques depuis leurs origines mythiques dont un sujet moderne (l'auteur, dans le contexte politique actuel) retrace imaginativement, dans l'exercice même de son écriture, l'évolution historique, expérimentant sur lui-même (...) les innombrables restes archaïques, refoulés, que continue de véhiculer obscurément la culture occidentale.

Au cours d'un entretien avec Michel Crépu publié en 1981 dans le n° 50 de la revue *Esprit*, Pleynet justifie le regard qu'il porte alors sur le monde du XXe siècle et qui détermine le sens des différents chants épiques de *Stanze*. Pour le poète, l'engagement politique des intellectuels du XXe siècle, qu'il soit nationaliste ou marxiste, n'est pas à la hauteur face « à la décomposition et au pourrissement du sol culturel et historique ». Pleynet ressent avec acuité « l'angoisse du vécu et du vécu de la création poétique » qui fonde la quête idéologique et culturelle « qu'il [lui] fallait trouver (...) à n'importe quel prix ». Face à l'« aveuglement » et l'« errance » des intellectuels, il cite « l'expérience chinoise » qui se présente à lui comme seul recours au désarroi de l'homme du XXe siècle. C'est la raison pour laquelle *Stanze* retrace un voyage intérieur qui « sollicite l'Autre de l'Europe qu'est la Chine – et donc une tradition millénaire étrangère à toute métaphysique qui a fait au XXe siècle le retour que l'on sait sur la scène historique mondiale ». Les références textuelles à la Chine sont dispersées dans *Stanze*. Ainsi sur la couverture de l'ouvrage, le titre *Stanze* est complété par le sous-titre « Incantation dite au bandeau d'or I-IV ». C'est un premier « indice chinois ». Pleynet indique lui-même que l'origine de ce sous-titre provient d'une vieille légende chinoise consacrée au moine Hsiun Tchouang (602-664) de la dynastie des Tang, rapportée dans *Si Yeou Ki* (titre en français : Voyage en Occident) de Wou Tchong-en, un écrivain chinois du XVIe siècle publié en français en 1957. Dans la légende, l'incantation permet de resserrer le bandeau d'or, et c'est grâce à ce geste que le singe va obéir à son maître, c'est-à-dire le moine. Pleynet donne ces précisions sur la légende après le quatrième chant dans la dernière section de l'œuvre intitulée « Le bandeau d'or : notes ». Les notes forment un paratexte précieux pour le lecteur qui vient y rechercher les clés pour accéder à la compréhension du texte. À propos de la légende, Pleynet ne retient que la mise en scène systématique du « rôle incantatoire

de la langue à travers les diverses formes de civilisation et d'économie qui constituent l'évolution de notre culture ». Le bandeau d'or est une métaphore du « système économique » et l'incantation correspond aux « discours culturels (idéologique) ». Ainsi, l'économie donne naissance à l'idéologie et, dans le même temps, l'idéologie permet de promouvoir ou contrôler l'économie. Ce mouvement définit un lien avec la fameuse théorie du matérialisme historique. Le langage idéologique de *Stanze* devient aussi la langue adoptée par le poète : « le poète : J'écris l'incantation ». L'auteur met l'accent sur « un sujet en train d'écrire ». Pleynet propose « à travers l'aventure d'un sujet (auteur), la critique et les chants des archaïsmes que notre culture continue de véhiculer ». Ce qu'il appelle un procédé de « non linéarité » s'accompagne du non respect des formes poétiques traditionnelles. En effet, l'écriture dans *Stanze* (...)

use de tous les registres (jeux de mots, rêves, lapsus, balbutiements enfantins, argot sexuel, coupures de presse d'actualité, prélèvements citationnels, etc. avec une liberté, une jubilation dans la création verbale des plus réjouissantes.

Dans le corpus de citations, souvent insérées dans un encadré, figurent le long poème de Kouo Mo-jo et le poème de Mao, correspondant à une « réponse au camarade Kouo Mo-Jo » datée du 17 novembre 1961. Ce sont de nouvelles références à la Chine.

le Singe magique se voit souvent forcé de désobéir aux ordres un moine borné. C'est pour remédier à cet état de choses que les dieux offrent au moine 'un bandeau d'or' qui passé au front du Singe, en se resserrant sous l'effet d'une 'Incantation' récitée par le moine, obligera Souen à obéir

Ces deux poèmes sont les témoins de « la réactualisation » de Si Yeou Ki (titre en français : *Voyage en Occident*) : le singe opprimé par le moine joue un rôle révolutionnaire contre l'oppression du moine incarnant les forces conservatrices dominantes. A ces significations, il faut en ajouter une autre suggérée par les collages des poèmes de Mao et de Kouo Mo-Jo qui incarnent la parole révolutionnaire. Le singe se révolte alors contre le moine. Selon Pleynet, *Stanze* se distingue par son « organisation ouverte » qui fait entrer tous ces mouvements conscients et inconscients afin d'obtenir une représentation du monde. Dans un tel dispositif apparaît la représentation de la cosmogonie chinoise à travers la figure de la « grande image » du Tao Tö King, placée dans l'exergue traduit plus tard par le poète. Il y a donc un mouvement de dédoublement de la mise en exergue, d'abord en langue chinoise, puis en français. Ci-dessous, nous indiquons la traduction de cet exergue en français :

Celui qui tient la grande image, tous les mondes accourent à lui. Ceux qui accourent ne subissent pas de tort, mais demeurent en paix et union. La musique, les appâts font s'arrêter un étranger qui passe. Mais les paroles qu'on dit sur la voie, comme elles sont fades et sans saveur ! Regardée, elle ne vaut pas qu'on la voie ; écoutée, elle ne vaut pas qu'on l'entende. Mais employée, elle ne peut être épuisée.

A ce propos, la « grande image » (en chinois : 大像, transcription phonétique : da xiang) peut aussi être traduite, d'une façon plus littéraire, par « la vertu de la Voie » ou « la vertu de Tao ». Cette citation peut être résumée ainsi : la vertu de la grande Voie permet d'établir l'harmonie entre les hommes. Le Tao (la grande Voie) est indicible, inexprimable et inépuisable. *Stanze* comprend une autre référence chinoise que nous avons déjà évoquée, avec l'insertion du proverbe chinois, « Si on connaît les commencements on connaît les fins », chacun de ces neuf mots étant attribué à chacun des neuf chants qui auraient dû composer la totalité de l'œuvre *Stanze*. La

citation de Tshai Chhen, philosophe chinois du XII^e siècle mentionnée par Joseph Needham dans *Science and Civilisation in China*: « Nombres et choses continuent indéfiniment, comment pouvoir savoir ce qui est commencement et ce qui est fin? ». Pleynet retient l'analogie entre le système des nombres et l'évolution des choses, comme déterminante sur la façon de penser le monde, le tout étant conçu alors comme un ensemble unissant le commencement et la fin. Enfin Pleynet achève les références à la symbolique chinoise avec la figure du carré magique. Cette figure géométrique ésotérique est un carré dont chaque côté contient neuf points. Ce dernier se compose de neuf éléments dont chacun correspond à un chiffre (entre 1 et 9). Sur le plan de la structure de l'œuvre, *Stanze* est conçu par le poète pour être composé de neuf chants; ces derniers auraient dû correspondre aux neuf chambres du carré magique. Pleynet reproduit l'image du carré magique en ajoutant cette précision : « la maison de calendrier 曆象 » . Mais il justifie également le sens qu'il lui attribue : « Cette grille est celle de la représentation cosmogonique chinoise dite de « La grande image » (voir exergue) ou du « carré magique » composé de neuf chambres ou STANZE ou stances (voir Marcel Granet, *la Pensée chinoise*, Albin Michel, 1934, p.173-181) ainsi distribuées »

L'interprétation personnelle de Pleynet fait l'objet d'une analyse de Frans de Haes (1948-) qui, à notre avis, apporte un éclairage nécessaire et approprié à notre analyse :

(Le carré magique) est comme un tableau du monde, appelé aussi la 'maison de calendrier (le 'Ming t'ang'), demeure à 9 chambres (en italien : stanze !) que, dans l'ancienne civilisation chinoise, l'empereur était censé parcourir selon un plan déterminé, moins pour assurer un ordre rigide que pour garantir un 'groupement de réalités', des équivalences productives (sans saisons, points cardinaux, couleurs, saveurs, notes, éléments, etc.). Avec la disposition des 8 trigrammes, base du Yi-king, la 'maison du calendrier' offre donc des 'images du monde' complémentaires dans le jeu incessant des mutations du réel.

Pleynet explique aussi la raison pour laquelle les caractères chinois se trouvent uniquement dans le paratexte et pas dans le texte. Il est évident qu'une technique de l'insertion des caractères chinois peut faire penser à Ezra Pound et *Les Cantos*. Pourtant, Pleynet veut montrer le fait que sa Chine n'est pas celle de Pound, c'est-à-dire « la Chine de Confucius » créée par « l'utilisation de l'écriture chinoise ». La Chine de Pleynet est à la fois ancienne et moderne, taoïste et maoïste. Selon ces dernières références, il écrit :

Le sens et la distribution de la phrase de Tshai Chhen indique la fonction de roue (infinie) du carré (Ming-t'ang). La roue établit chaque point, chaque moment historique, chaque mot ou partie de mot que l'étendue temporaire, imaginaire, fictionnelle de période porte au carré (et au livre).

Notre analyse montre qu'il y a une imbrication forte entre des manifestations propres à la langue et les pensées personnelles du poète. Ce dispositif relève de la technique du collage dans la mise en pages des quatre chants, cherchant à traduire une « mise en place de l'apparement fini (la phrase) dans du sans fin (le langage) ». Si, selon Pleynet, *Stanze* ne comporte « pas de signes chinois », l'œuvre est néanmoins redevable à la Chine, celle de Mao et celle du taoïsme. Dans ce texte, le rôle poétique attribué alors à l'écriture revêt une signification particulière dans un dispositif organisationnel où la technique du collage aide à construire une syntaxe et un lexique et à mettre en place la phrase. L'incantation, cette façon particulière de chanter pour « opérer un charme, un sortilège », ouvre la voie à la transformation du monde, point de ralliement du projet des telqueliens.