

Magazine

Action Poétique

157

Tibet

T'öndrup Gyäl – Sangdak Dorje – Jukälsang

Orgyän Dorje – Jangbu – Ramtsebo

K'angshün – Paldän Gyäl

André Velter – Françoise Robin – Nicolas Tournadre

Pema Bhum – Anne-Marie Blondeau – Samten Karmay

Yang Enhong – Alexander Fedoroff – Mireille Helffer

Heather Stoddard – Fernand Meyer – Catriona Bass

Lætitia Luzi – Liliane Giraudon – Marie-José Lamothe

♣

Jean-Marie Baillieu – René David

Lionel Destremau – Véronique Pittolo

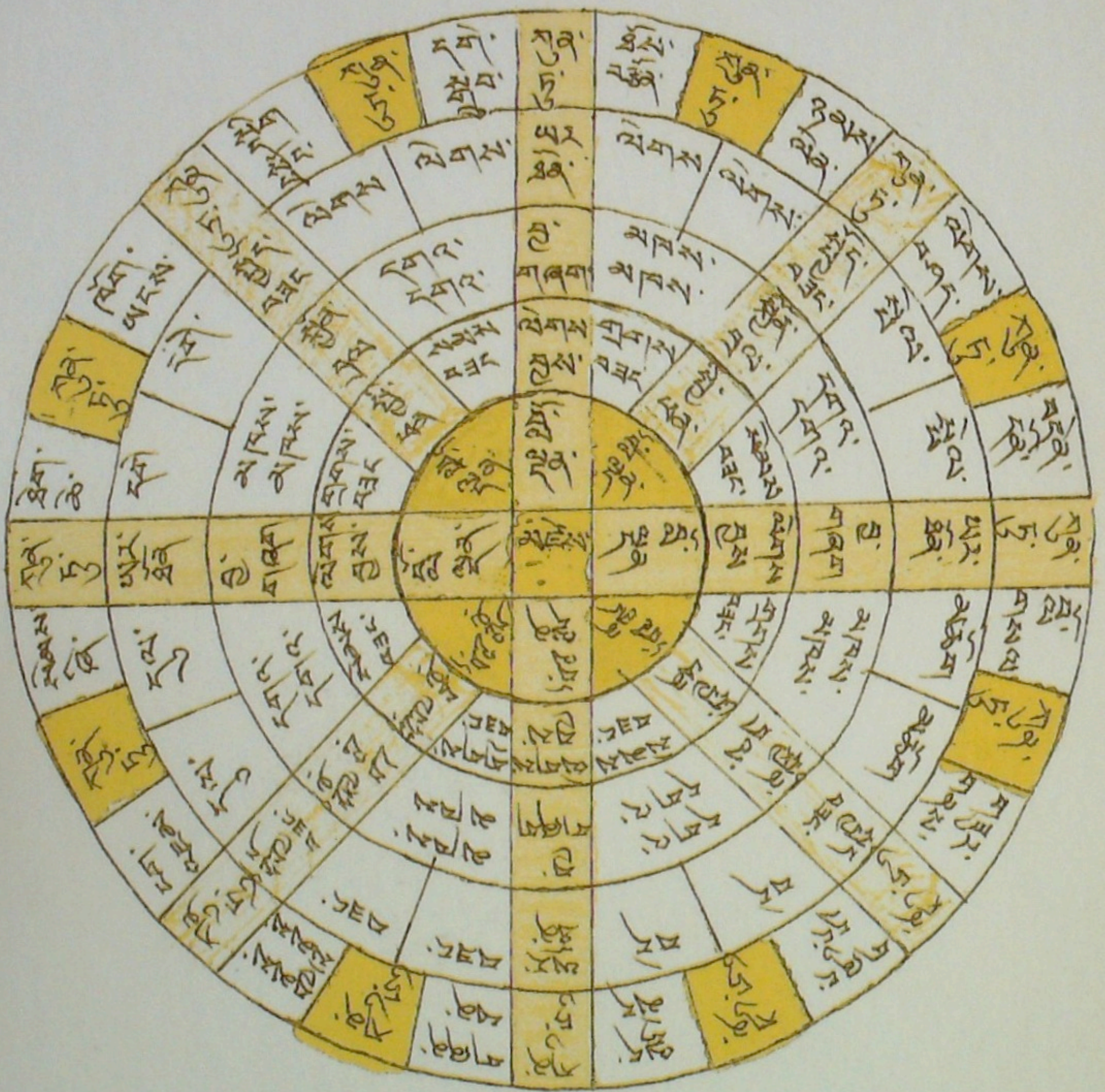
Makhâzin : Huguette Champroux/Jacqueline Delaunay

♣

Entretien avec Jacques Roubaud



farrago



157
SOMMAIRE

Rédaction :

3, rue Pierre Guignois
94200 Ivry-sur-Seine

Publié avec le concours
du Centre national du livre
& du Conseil général du Val-de-Marne

Rédacteur en chef :
Henri Deluy

Comité de Rédaction :
Claude Adelen, Jean-Pierre Balpe,
Yves Boudier, Pascal Boulanger,
Bruno Cany, Henri Deluy,
Charles Dobzynski, Isabelle Garo,
Éric Giraud, Michelle Grangaud,
Alain Lance, Frédéric Léal, Maurice
Regnaut, Jacques Roubaud,
Nicolas Tardy, Bernard Vargaftig,
Jean-Jacques Viton, Sarah Jane Wyckham

Secrétariat général :
Jean-Pierre Balpe

Coordination :
Jean-Pierre Boyer

Administration :
Michel Ronchin

Diffusion : Éditions Farrago/
Les Belles Lettres, à partir du numéro 155.
Pour les numéros précédents
s'adresser à la revue

Abonnement :
France : 4 numéros 250 F
Étranger : 4 numéros 350 F
France : 8 numéros 450 F
Étranger : 8 numéros 650 F
C.C.P. Paris 4294 55E Action Poétique

Les manuscrits non retenus
ne sont pas retournés

Gérant responsable : Henri Deluy

Dépot légal : 4^e trimestre 1999
ISBN : 2-84490-021-6
ISSN : 0395-0018
Commission paritaire n° 56995

Imprimerie
des Presses Universitaires de France,
73, avenue Ronsard - 41100 Vendôme
N° 47044

2 TIBET, AUJOURD'HUI :

André Velter – Françoise Robin – Nicolas
Tournadre – Pema Bhum – Anne-Marie
Blondeau – Samten Karma – Yang Enhong
Alexander Fedotoff – Mireille Helffer – Heather
Stoddard – Fernand Meyer – Catriona Bass
Lætitia Luzi – Liliane Giraudon
Marie-José Lamothe

95 POÈMES : T'öndrup Gyäl – Sangdak Dörje
Jukälsang – Orgyän Dörje – Jangbu
Ramtsebo – K'angshün – Paldän Gyäl



121 Jean-Marc Baillieu – René David
Lionel Destremau – Véronique Pittolo

138 MAKHÄZIN :
Huguette Champroux/Jacqueline Delaunay

141 CHRONIQUES : *Libres associations* : Michel
Plon – *Postal* : Sarah Jane W. – *Écrits d'écrans* :
Jean-Pierre Balpe – *À propos de poésie grecque et
latine* : Dominique Buisset – *Symptôme d'un
siècle débordé* : Jean-Pierre Cometti – *L'art plas-
tic' et compagnie* : Christophe Marchand-Kiss –
Revue & Revues : Yves Boudier – *Poètes hispanos-
américains, une anthologie*/Blanca Varela : Joseph
Julien Guglielmi – *Dominique Poncet* : Pascal
Boulanger – *Fabienne Yvert* : Véronique
Vassiliou – *Jordi Pere Cerda* : Claude Delmas –
Jean-Claude Montel : Jean Paul Gavard-Perret –
Laurence Gay : Anne Talvaz

Entretien avec Jacques Roubaud : Henri Deluy
bâti : Claude Minière

Lire – Placard

Couverture 1 : photos Françoise Robin – *Action poétique*,
calligraphie tibétaine par Sangdak Dörje.
Page 2 et 81, photos Liliane Giraudon



Premiers pas à Lhasa. Premier arrêt sur le Barkhor. Juillet. Août. Le toit du monde, ici, se recouvre de boue. Puis il change. Il ne cessera pas d'être différent.

*

Premières approches des poètes. Premiers efforts de traductions avec Sangdak Dorje (et aussi, premiers repas tibétains...).

*

Une écriture autrement, une écriture d'ailleurs. Une culture, une tradition, des prosodies, une amplification éthique, et aussi des émotions qui ne sont pas les nôtres, qu'il faut accepter d'éprouver dans leur étrangeté.

*

Tout ce que notre séjour et ce numéro doivent à Françoise Robin. Rien n'aurait été possible sans son efficacité, son savoir, et aussi sa gentillesse. Et aussi nos désaccords. Tout ce que ce numéro doit à Nicolas Tournadre et aussi à André Velter. Et la présence, le souvenir de Marie-José Lamothe.

*

Nos remerciements à toutes et à tous, et aussi à ceux qui nous ont reçu, sur place : des officiels, avec leurs contradictions et leurs aveux, des non-officiels, des presque marginaux, quelques autres.

H.D.

Tibet aujourd'hui

André Velter

Françoise Robin

Nicolas Tournadre

Pema Bhum

Anne-Marie Blondeau

Samten Karmay

Yang Enhong

Alexander Fedotoff

Mireille Helffer

Heather Stoddard

Fernand Meyer

Catriona Bass

Lætitia Luzi

Liliane Giraudon

Marie-José Lamothe



Chronologie, bibliographie, notes

Françoise Robin

Brève chronologie politique et culturelle

-5000

Sites néolithiques dispersés sur le haut-plateau

617-650

L'empereur Songtsän Gampo unifie les royaumes indépendants qui composent le Tibet, et étend sa sphère d'autorité sur un immense territoire (de l'Himalaya au sud au Lac Kokonor au nord). L'alphabet tibétain est créé sous son règne à partir d'un alphabet gupta (Inde du Nord).

650-800

Poursuite des conquêtes territoriales de l'empire tibétain, et des alliances stratégiques. À la fin du VIII^e siècle, le bouddhisme est déclaré religion d'état et le premier grand monastère d'étude du bouddhisme tibétain est construit à Samye (sud-est de Lhasa). Les grands textes du bouddhisme indien sont traduits du sanskrit en tibétain par les *lotsawa* (traducteurs), et on élabore la rédaction de la *Mahāvvyutpatti*, lexique sanskrit-tibétain des termes religieux. La fidélité des traductions tibétaines est telle que les chercheurs occidentaux du siècle dernier ont pu reconstituer les textes originaux sanskrits perdus à partir de leur traduction en tibétain.

IX^e siècle

Les querelles intestines, un territoire incontrôlable par son immensité, le désintéret pour la chose militaire conséquemment à l'adoption du bouddhisme, provoquent le rapide déclin de l'empire tibétain : l'empereur pro-bouddhiste est assassiné en 836 par son frère favorable au Bön (*p'öñ*, autre pôle religieux du Tibet d'alors), lui-même poignardé six ans plus tard par un moine bouddhiste. L'empire se scinde à nouveau en petits fiefs, et une partie de la famille royale s'exile dans l'ouest tibétain, près du Mont Kailash. L'empire perd l'oasis de Dunhuang (actuel Gansu) au nord de son territoire, où des orientalistes du début du XX^e siècle retrouveront parmi bien d'autres documents des annales résumant les principaux événements de l'empire tibé-

tain, des chroniques historiques faisant la part belle aux mythes et à la poésie autochtone tibétaine non encore influencée par le bouddhisme.

990-1249

Simultanément au retour vers le Tibet central de moines issus d'une lignée monastique émigrée dans le nord-est du Tibet, Rinchen Sangpo (958-1055), traducteur et architecte, est envoyé en Inde du nord par un roi de l'ouest tibétain pour une durée totale de dix-sept ans dans le but de retrouver des maîtres bouddhistes, des traditions artistiques et des textes fidèles au bouddhisme originel. C'est le début de la « deuxième diffusion du bouddhisme au Tibet » : de nombreux Tibétains enclins à la recherche mystique se rendent alors en Inde pour y rencontrer des maîtres, recevoir des enseignements et des initiations tantriques, grâce parfois au soutien financier de potentats locaux. De retour au Tibet, les plus charismatiques d'entre eux fédèrent des disciples et établissent des petits centres religieux, qui eux-mêmes attirent d'autres disciples – ainsi, Marpa (1012-1097) et son célèbre disciple Mila Rāpa (1040-1123). Premiers monastères et premières écoles différenciées du bouddhisme tibétain dès le milieu du XI^e siècle.

1250-1350

L'école bouddhique dite « de la terre grise » (*sakyapa*) obtient le contrôle du Tibet sous l'égide des khan mongols, qui règnent de 1268 à 1367 sur la Chine (dynastie Yuan). Vers 1270, traduction en tibétain du traité de poétique sanskrit du VII^e siècle, le *Kāvyaḍarsha* (tibétain : *Nyānngak Melong*), dans le but de propager la doctrine bouddhiste par le biais de la poésie. Ce traité orientera la poésie tibétaine vers un style ornemental chargé, riche en métaphores enracinées dans la culture indienne, aux vers longs et codifiés, et régnera en maître sur la création poétique tibétaine jusqu'en 1983. Au XIV^e siècle, le grand savant P'utön (1290-1364) procède à une classification systématique de l'immense canon bouddhique, en deux parties : le Kangyur (sûtras bouddhiques) et le Tängyur (commentaires et exégèses des sûtras). À l'occasion, il fait revoir les traductions des textes sanskrits lorsque leur version tibétaine lui semble douteuse. Également, premiers épisodes de l'Épopée de K'esar (XIV^e-XV^e siècles).

1350-XVI^e siècle

Différentes écoles du bouddhisme tibétain s'allient avec les forces politiques et militaires tibétaines, chinoises ou mongoles en présence pour asseoir leur puissance. Rivalités incessantes et guerres civiles. Création de la dernière grande

école du bouddhisme tibétain, les *Gelukpa*, lignée auxquels appartiennent les Dalai-Lama successifs. Construction de monastères (Gandän, Sera et Dräpung) *gelukpa* autour de Lhasa, qui deviendront par la suite les plus grands monastères tibétains. Rédaction probable de la version principale de l'autobiographie et des chants de Mi-la Räpa par Tsang-nyön Heruka (1452-1507). Débuts de l'opéra tibétain, *ache lhamo*, à l'initiative de T'angtong Gyälpo (1385-1464), sur des livrets issus de contes bouddhiques indiens.

XVII^e siècle

Après une guerre civile de vingt ans, la tribu mongole des Qoshot confère au 5^e Dalai-Lama (1617-1682) l'autorité temporelle sur le Tibet central, puis sur un grand territoire qui s'étend du Mont Kailash jusqu'au Kham. Construction du Potala, résidence d'hiver et centre de gouvernement des Dalai-Lama. Début d'une période de classicisme spirituel et artistique qui ne prendra fin qu'avec l'invasion chinoise en 1950.

XVIII^e-XIX^e siècles

Le 6^e Dalai-Lama, Tsang-yang Gyatso (1683-1705), faisant preuve d'une personnalité peu conventionnelle (il refuse de prendre ses vœux de totale ordination et multiplie les conquêtes féminines), entre en conflit avec les Mongols Qosot toujours très présents au Tibet. Vraisemblablement assassiné par ceux-ci, il laisse des poèmes de facture très intime, toujours chantés par les Tibétains, ainsi qu'une « biographie secrète » à la première personne rédigée par un proche disciple. L'authenticité de cet ouvrage est contestée : en effet, dans celle-ci, le 6^e Dalai-Lama échappe à l'assassinat et poursuit sa route, incognito, en Amdo (nord-est du Tibet, actuel Qinghai) pour y mourir des années plus tard. Du 7^e (1708-1757) au 12^e Dalai-Lama (1856-1875), le Tibet est sous la férule de régents soutenus par les empereurs chinois. En 1792 le Tibet interdit l'entrée de son territoire aux étrangers (Chinois exclus), provoquant isolement et stagnation du pays vers le milieu du XIX^e siècle.

Seule innovation littéraire : le premier « roman » tibétain, *L'histoire du jeune sans pareil* (écrit entre 1717 et 1723), fiction bouddhique à but édifiant écrit par Dökar Shapdrung Ts'ering Wangyäl (1697-1763).

1900-1950

Après deux exils successifs (1904 en Mongolie et 1910 en Inde), le 13^e Dalai-Lama, T'uptän Gyatso (1876-1933), élargit sa vision du monde. Politicien avisé, il profite de la chute de la dynastie mandchoue (1911) pour reprendre la direction du pays et déclarer l'indépendance du Tibet en 1913. Il entre-

prend des réformes pour asseoir son pays sur la scène mondiale (envoi de jeunes gens prometteurs en Angleterre, développement de l'armée, autorisation accordée aux Britanniques d'établir une mission commerciale à Lhasa). Au même moment, le plus grand savant tibétain du XX^e siècle, Gendün Ch'ömpel (1905-1951), tente depuis l'Inde de créer un parti nationaliste tibétain.

Pendant la petite enfance du 14^e et actuel Dalai-Lama, Tändzin Gyatso (né en 1935), plusieurs régents se succèdent à la tête du Tibet. En Chine, l'Armée Populaire de Libération de Mao Zedong prend le pouvoir le 1^{er} octobre 1949. Elle pénètre au Tibet en 1950. Les troupes tibétaines totalement désorganisées et les relations très distendues entre l'est du Tibet et Lhasa facilitent l'invasion chinoise. Le 14^e Dalai-Lama prend les commandes du pays malgré son jeune âge.

1951-1966

L'Accord en 17 Points signé en mai 1951 entre dirigeants chinois et tibétains place officiellement le Tibet sous la coupe des communistes chinois, tout en lui accordant sur le papier un certain degré d'autonomie politique et de liberté culturelle et religieuse. Des intellectuels tibétains favorables au communisme et à une ouverture laïque sont alors envoyés en Chine pour entreprendre une éducation politique et linguistique. On crée les premières maisons d'édition modernes, les premiers journaux, qui publient la littérature politique en tibétain. Un gros effort est fait en direction de la langue tibétaine : publication de grammaires, de dictionnaires. Toutefois, dès 1955, la collectivisation forcée dans l'est du Tibet provoque des troubles importants dans ces régions. En 1959, la population de Lhasa, craignant une tentative d'enlèvement du Dalai-Lama, se poste autour de sa résidence d'été, le Nqorbu Lingka, l'empêchant ainsi d'honorer une invitation à l'extérieur à l'initiative des Chinois. Il s'enfuit dans la nuit du 10 mars 1959 avec une escorte et trouve refuge en Inde. Les Chinois règnent alors en maître sur le Tibet. Les publications sont ralenties et seules les œuvres issues du folklore et de la tradition orale sont publiées.

1966-1978

Révolution Culturelle : la destruction des « quatre vieilleries » se traduit sur le plan culturel par la destruction de la quasi-totalité des lieux de culte tibétains et des bibliothèques, l'envoi des intellectuels et érudits dans les camps de redressement par le travail, l'effondrement du système scolaire et l'obligation faite aux religieux de rendre leurs vœux. Mao meurt en 1976 mais les véritables changements n'apparaissent qu'au début des années 1980.

1978-1983

Le 3e Plénum du 11e Congrès du PC chinois (1978) signe la fin de la Révolution Culturelle et une politique de relative libéralisation. Au Tibet, la religion et la culture reprennent. En 1980 est lancé le premier magazine littéraire, *P'ökyi Tsomrik Gyutsäl (Art littéraire du Tibet)*, suivi en 1981 d'un second, *Drangchar (Douce pluie)*. Les premiers numéros ne proposent que des traductions du chinois ou de textes anciens, mais très vite les auteurs tibétains se remettent à l'écriture et publient des poèmes de facture traditionnelle.

1983-1987

En 1983, publication du premier poème en versification irrégulière, « Le torrent de la jeunesse », par un jeune historien et intellectuel tibétain de 30 ans, T'öndrup Gyäl. Ce poème signe l'entrée de la poésie tibétaine dans la modernité et l'explosion de l'écriture poétique libre. De nombreux magazines littéraires sont lancés. Le Tibet vit alors dans une ambiance de relative liberté et d'effervescence littéraire et politique. T'öndrup Gyäl se suicide en 1985 à 32 ans, pour « réveiller le peuple tibétain ». Ouverture de l'Université de Lhasa et de l'Académie Tibétaine des Sciences Sociales la même année.

1987-1990

La littérature moderne tibétaine commence à être enseignée dans les universités chinoises dotées d'un département de tibétain. Mais en septembre 1987 des émeutes pro-indépendantistes éclatent à Lhasa, faisant plusieurs centaines de victimes. C'est la répression immédiate, suivie par des émeutes en 1988 et 1989. La loi martiale est décrétée à Lhasa et ne sera levée qu'en 1990. Le 14e Dalai-Lama, exilé en Inde depuis 1959, obtient en octobre 1989 le Prix Nobel de la Paix. La situation politique, religieuse, scolaire, linguistique et culturelle se durcit considérablement. Seul le secteur économique est préservé.

1990-1999

Les poètes tibétains poursuivent leur entreprise d'écriture et les magazines littéraires leur diffusion. Les premiers recueils de poésie libre paraissent en 1991. La situation politique se fait de plus en plus tendue (les religieux doivent subir des cours d'éducation politique et dénoncer le Dalai-Lama, sous peine d'être expulsés de leur monastère) et il n'y a pas d'innovation littéraire majeure à noter dans cette période.

André Velter

Sens ascendant

Pays lointain, pays longtemps inaccessible, pays qui commence là où tous les autres s'essoufflent, le Tibet a toujours exercé une attraction puissante, souvent irraisonnée, à la mesure des interdits qu'il fallait lever, des hautes routes qu'il fallait affronter, des immensités vides qu'il fallait franchir. Même ceux qui jamais n'y accédèrent, explorateurs, philosophes, artistes ou poètes, se firent l'écho d'une fascination impérieuse. Ségalen qui n'en vit que les marches, Daumal qui en détacha le Mont Analogue, Bataille qui en étudia la dispendieuse part maudite, Artaud qui en attendit un signe en forme de recours ou de refuge. Et puis Braque, Brancusi, René Char, Henri Michaux, chacun avec son approche, ses visions, ses désirs — mais à distance, mais hantés par une terre au bord de l'impossible et en lisière des songes.

Pour moi, depuis vingt ans, le Tibet a cessé d'être une passion abstraite ou une vague magie. Il est, s'impose et incarne l'horizon des horizons, celui où la mise en altitude du corps s'accompagne d'une surprenante légèreté d'être. Non que je fasse de Lhasa la capitale d'un quelconque paradis perdu. Non que je veuille célébrer un ancien régime dont je ne sais que trop les ombres et les tares. Non que je m'en tienne à des formules bien-pensantes ou à des slogans d'agences de voyage. Je parle d'un territoire réel, d'une histoire vérifiée, d'une civilisation complexe, d'une spiritualité singulière, je parle de femmes et d'hommes rencontrés année après année, je témoigne d'une connivence lucide et si je dis que les Tibétains sont porteurs d'une parole, d'une culture, d'un art de vivre et de mourir irremplaçables, inestimables, c'est en toute connaissance de cause — voire, pour ne pas quitter la note bouddhique, en toute connaissance des effets et des causes.

La défense de l'identité tibétaine, des croyances tibétaines, de la langue tibétaine, n'est donc pas simplement le rappel du droit d'un peuple à rester lui-même et à décider sans contrainte de son rythme de développement, c'est dans ce cas précis la sauvegarde d'un espace physique et mental résolument situé hors la loi meurtrière de l'économie mondiale et des échanges normalisés. Il y va de la liberté, individuelle ou collective, d'opter pour une autre voie que celle dont le but unique est de transformer tout être humain en consommateur boulimique et obéissant. Au-dessus d'un monde violent, vulgaire, voué au fric et gouverné par des mafias de provenances diverses, privées ou publiques, imposées ou élues, le Tibet meurtri, agressé dans son essence-même, menacé dans son existence-même, demeure envers et contre tout le pays du sens ascendant.

Françoise Robin

Entre tradition et modernité

Voilà seize ans que la poésie tibétaine a procédé à une révolution formelle : c'est en effet en 1983 que la versification libre fait son apparition au Tibet. Certes, la versification irrégulière n'était pas totalement inconnue des Tibétains. À la faveur de la découverte de manuscrits tibétains de l'époque impériale (VII^e-IX^e siècles), on a pu en constater l'occasionnelle présence dans les *gur*, forme poétique en versification régulière prévalente alors. Au XIII^e siècle, la traduction en tibétain du *Kāvyaḍarsha*, traité de poétique sanskrit, orienta pendant plus de sept siècles la création poétique tibétaine vers des formes régulières et des images strictement codifiées, dont les auteurs, en quasi totalité des religieux, visaient principalement la propagation de la doctrine bouddhique.

Il faudra les bouleversements historiques, politiques et sociaux de la « libération pacifique » (comprendre : l'invasion) du Tibet par la Chine en 1950 pour que la poésie tibétaine se renouvelle. En faisant paraître en 1983 « Le torrent de la jeunesse » dans une des revues de littérature générale qui fleurissaient sur le haut-plateau tibétain à la faveur du relatif relâchement de l'étau idéologique chinois, T'öndrup Gyäl (1953-1985) inaugura la poésie dite « libre » (*rangmö' nyänngak*, littéralement « selon son propre désir »), faisant naître la poésie tibétaine à la modernité. On assista dès lors à une *authentique* libération pacifique : celle de la création poétique parmi les jeunes Tibétains. Cette forme de poésie faisait en effet écho à leur personnalité : renouvellement des formes dans un contexte social lui-même bouleversé (la Révolution Culturelle était à peine terminée), liberté individuelle inhérente à la modernité (expression du « je » jusqu'alors condamné dans un contexte bouddhique qui pose comme source de toutes les souffrances la croyance en l'existence absolue d'un « moi »), et influence des thèmes et formes de la poésie traditionnelle pré-bouddhique.

Les revues littéraires se sont depuis multipliées, et malgré le suicide de leur chef de file en 1985 (pour « réveiller le peuple tibétain » indiquera-t-il dans son testament), les jeunes Tibétains poursuivent leur quête poétique sans relâche. Car la poésie, comme en tout régime dictatorial et colonialiste, leur permet d'exercer en toute légalité leur virtuosité verbale, d'affirmer l'usage d'une langue et d'un alphabet dont la survie est subordonnée aux politiques d'éducation de Pékin, de renouer avec les anciennes traditions poétiques tibétaines (*gur* de Dunhuang, épopée de K'esar, « textes-trésors »), de se rapprocher du monde qui les entoure (les jeunes poètes tibétains lisent dans leur traduction chinoise nombre de poètes du monde entier : Baudelaire, Whitman, Eliot, etc.). Tout comme dans le domaine de la musique et de la peinture, l'écriture poétique reste un moyen toléré d'exprimer leur identité spécifique, si mise à mal depuis ces quarante dernières années. Ceci explique l'abondance des thèmes de la nature, de la vie traditionnelle (même si nombre d'entre

eux sont professeurs ou étudiants urbanisés sans projet de retour à la vie des champs ou des pâturages) et l'absence frappante de toute référence au cadre chinois qui pourtant les enserme.

Il aura donc fallu seize ans pour qu'enfin cette nouvelle poésie franchisse les hautes montagnes de l'Himalaya et des Monts Kunlun et descende vers l'Occident, grâce aux efforts conjugués d'une poignée de poètes et de tibétologues qui se joignent à moi pour évoquer la mémoire du Professeur Rolf Stein, éminent tibétologue récemment disparu. Puisse ce recueil consacré à divers aspects de la culture tibétaine permettre aux lecteurs d'*Action Poétique* de découvrir un Tibet riche, pluriel et contrasté, à l'image de la nouvelle poésie tibétaine, et une création poétique qui cherche à établir un pont entre tradition et modernité, entre développement d'une pensée individuelle et identité collective, dans un contexte peu favorable.

L'alphabet tibétain

གསལ་བྱེད་སྤྱི་མཉམས་སྐྱོད་ཀྱི་

Les trente consonnes et leur prononciation

ཀ	ka	ཁ	k'a	ག	k'a	ང	ngā
ཅ	ca	ཆ	ch'a	ཇ	ch'a	ཉ	nyā
ཏ	ta	ཐ	t'a	ད	t'a	བ	va
པ	pa	ཕ	p'a	བ	p'a	མ	ma
ཅ	tsa	ཆ	ts'a	ཇ	ts'a	ཉ	wa
ཞ	sha	ཟ	sa	འ	a	ཡ	ya
ར	ra	ལ	la	ཤ	sha	ས	sa
		ཧ	ha	ཨ	i		

Les 4 voyelles diacritiques དབྱེད་སྤྱི་མཉམས་སྐྱོད་ཀྱི་

ཨི	i	ཨུ	u	ཨེ	e	ཨོ	o
----	---	----	---	----	---	----	---

Françoise Robin

Quelques remarques au sujet de la poésie contemporaine

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie? Comment écrire, dominé?

Patrick Chamoiseau

Où qu'on aille au Tibet les lettres sont présentes : gravées sur des pierres le long des routes, imprimées sur les longues feuilles rectangulaires des *pecha*, ces livres religieux dont la forme rappelle les feuilles de palmier utilisées en Inde il y a plus de mille ans pour noter les textes bouddhiques ; dessinées sur le flanc des montagnes à l'aide de gros rochers blancs, dont l'arrangement trace pour le passant lointain le célèbre mantra *Om Mani Pâme Hum*, associé à Avalokiteshvara, déité protectrice du Tibet.

Depuis bientôt vingt ans, l'alphabet tibétain a aussi trouvé sa place dans les magazines culturels tibétains, dont on dénombre plus de quarante titres : *Art littéraire du Tibet, Douce pluie, Gentiane, Maître, Yak divin*, publiés régulièrement sur le haut-plateau du Tibet. Certains sont spécialisés dans la description des traditions locales, d'autres reconnus pour la qualité des poèmes qu'ils proposent, d'autres enfin sont consacrés à la religion. Les deux plus anciens vont fêter leurs vingt ans en 2000 et 2001, là où d'autres ont à peine soufflé leur première bougie – sans compter les officieuses revues étudiantes qui naissent aussi vite qu'elles disparaissent et suffisent parfois à envoyer leurs auteurs en prison. On trouve dans ces revues des romans-feuilletons, des nouvelles, des essais sur des sujets contemporains ou des analyses historiques, des devinettes, des histoires drôles, des publicités, des dossiers sur des mouvements littéraires ou poétiques occidentaux, des traductions de nouvelles du monde entier, des concours de calligraphie. Mais quelle que soit la thématique du magazine celui-ci consacre toujours une section à la poésie : poèmes de facture traditionnelle en versification régulière, poèmes en vers libre, poèmes puisant aux deux genres, acrostiches aux variations infinies. Poèmes religieux, odes à une ville, une montagne ou une région, hommage à un professeur ou à un érudit disparu, quotidien tibétain (la tente noire des nomades, le yak, les lampes à beurre), déclaration d'amour, triste ballade autour d'un amour brisé. Chacun (à condition de savoir lire, ce qui ne concerne qu'un tiers de la population tibétaine) y trouve à lire selon ses inclinations : du plus traditionnel au plus innovateur, du plus divertissant au plus érudit.

Qui remplit ces centaines de pages? Nomades, urbains, villageois, paysans, cadres, professeurs, étudiants, tous tâtent de l'écriture et envoient leurs compositions aux rédacteurs-en-chef de ces revues dans l'espoir d'être retenus. Les enfants et adolescents sont aussi invités à proposer leurs œuvres dans des pages spéciales. Comment expliquer cette popularité de l'écriture poétique chez les Tibétains? Tout d'abord, ils ont une propension quasiment génétique à écrire de la poésie. Les Islandais partagent d'ailleurs avec eux cette caractéristique : peut-on expliquer cet atavisme par le rapport étroit de dépendance et de fascination à la nature, hantée, habitée, vécue, intériorisée? De plus, la langue tibétaine est extrêmement adaptée à la création poétique telle qu'elle est établie au Tibet, car elle offre la possibilité d'intercaler dans le corps du texte des particules sans sens réel, ou bien d'omettre certaines articulations grammaticales, afin de jouer sur le rythme, ce rythme qui a longtemps formé l'essentielle composante de la création poétique (le concept de rime n'existe pas). D'autre part, les Tibétains ont toujours aimé chanter, danser, crier, s'interpeller, rivaliser lors de joutes orales. Gens de paroles, ils ont toujours valorisé le verbe : dès l'enfance, ils sont bercés par les mantras récités par leurs mères, par les récits mirifiques, du roi K'gsar chantés par les bardes. La poésie est fille de cette atmosphère chantée. Enfin, au même titre que la pratique religieuse, la pratique poétique représente une parenthèse de liberté précieuse dans ce pays occupé sans ménagement par la Chine depuis un demi-siècle. Les œuvres publiées ne sont que la partie émergée d'un immense iceberg de frustration, de colère, de dépit – mais les revues littéraires, lieu du questionnement théorique (qu'est-ce que l'essence de la poésie? sa fonction? sa valeur?) et de son application pratique, témoignent de la vitalité de la création poétique. Les Tibétains traversent une période difficile, mais ils ne sont pas résignés.

Consignes de lecture

L'orthographe tibétaine est particulièrement compliquée et elle est de plus très éloignée de la prononciation. Nous n'avons pas adopté, pour rendre les termes tibétains, la translittération Wylie, habituellement utilisée par les tibétologues dans la mesure où ce système note l'orthographe. De façon à rendre la prononciation en tibétain standard, nous avons opté pour une notation phonologique inspirée du système élaboré par Nicolas Tournadre dans son *Manuel de tibétain standard*.

Pour s'approcher au plus près de la prononciation tibétaine, il convient de suivre les quelques conventions suivantes :

- le tibétain est une langue à tons (haut et bas). Dans cet ouvrage, le ton bas est signalé par un caractère souligné (ex. : *mār* est à ton bas), et les tons hauts ne sont pas marqués.
- : signifie un allongement de la voyelle finale
- ' en fin de syllabe signifie un « coup de glotte » – pour prononcer ce son, il faut se préparer à réaliser un *k* et s'arrêter brutalement avec l'explosion de l'air
- ' après une consonne indique une aspiration. C'est-à-dire qu'une forte expiration d'air accompagne la consonne.
- *ch* correspond au son *tch* comme dans « atchoum ». *ch'* signale une aspiration après le *ch*.
- *j* correspond au son *dj* de *djinn*
- *g* correspond toujours au son *g* de *gag*, même devant un *e* ou un *i*
- *s* correspond toujours au son *s* de *sas*, même entre deux voyelles
- *e* se prononce *é* comme dans *café*
- *ä* se prononce *è* comme dans *cèdre*
- *u* se prononce *ou* comme dans *rouge*
- *ü* se prononce *u* comme dans *muse*
- *ö* se prononce *eu* comme dans *feu*

Nicolas Tournadre

La langue du Pays des Neiges

Le tibétain appartient à la famille des langues tibéto-birmanes qui comprend environ deux cent cinquante langues parlées principalement dans l'Himalaya, sur le haut plateau tibétain et dans les régions proches du Mékong et de la Salween. Dans cette famille linguistique, on ne trouve que deux langues littéraires anciennes : le birman (XI^e siècle) et le tibétain (VII^e siècle). Ces deux langues sont très différentes mais elles présentent, du fait de leur parenté génétique, certaines similitudes dans les domaines phonologique et syntaxique ainsi que dans le vocabulaire. En revanche, le tibétain, dans sa syntaxe comme dans son vocabulaire, est entièrement différent des autres grandes langues de la région : le chinois, le hindi ou le népali, les langues turques (ouïgour, kazakh, tatar, etc.) et le mongol.

La langue tibétaine est parlée sur une aire immense (plus de 2 500 000 km²), l'une des plus grandes d'Asie, coïncidant peu ou prou avec l'aire géographique du haut plateau tibétain. D'est en ouest, l'aire linguistique tibétaine s'étend des premières chaînes de montagnes du Sichuan en Chine jusqu'au Karakorum en Inde et au Pakistan et du lac Kokonor au Nord, frontalier de la Mongolie, jusqu'au Mustang à l'Ouest du Népal ou au Bhoutan (état indépendant) qui se trouvent sur les versants méridionaux de l'Himalaya.

Il existe un ensemble de dialectes dont les plus importants sont : *ü* (Tibet central), *tsang*, *kham*, *hor*, *amdo*, *ladakhi*, *balti*, *dränjong* (Sikkhim), *dzongkha* (la langue officielle du Bhoutan) et *sherpa*. À l'intérieur de ces dialectes eux-mêmes, on distingue une mosaïque extraordinaire de parlers, ce qui donne raison à l'un des plus célèbres proverbes tibétains : « Chaque lama a sa religion, chaque vallée a sa langue. »

Signalons ici une caractéristique étonnante que présentent tous les dialectes tibétains. Il s'agit d'auxiliaires verbaux qui indiquent la source de l'information utilisée par le locuteur en précisant s'il est témoin des événements énoncés ou s'il en a une connaissance par oui-dire, par inférence, etc. Ce trait rare dans les langues du monde traduit une forte « sensibilité grammaticale » à la situation d'énonciation et à la psychologie du locuteur.

Chaque dialecte tibétain entretient une relation étroite et spécifique avec la langue littéraire classique. Grâce à ce lien privilégié, il est possible de transcrire la plupart des dialectes en adoptant une orthographe littéraire. Contrairement au français littéraire, qui par l'intermédiaire de l'Académie Française a été largement « nettoyé » des expressions dialectales et rurales issues des « patois » pour devenir une langue épurée et aristocratique, le tibétain littéraire a su intégrer les vocables de tous les dialectes et s'enrichir de la diversité des parlers.

Il existe à l'heure actuelle une langue parlée standard qui s'est formée à partir de la langue de Lhasa au Tibet central : le *chikä'* ou « tibétain commun ». Cette *lingua franca* permet ainsi à des Tibétains de communiquer, quel que soit leur dialecte d'origine¹. C'est aussi la langue usuelle de la diaspora tibétaine en Inde, au Népal, au Bhoutan, en Europe ou en Amérique du Nord. En tibétain parlé standard comme en tibétain littéraire, il existe plusieurs registres de politesse différents, tout comme en japonais, en coréen ou encore en birman. La forme polie ou *shesa* implique l'emploi de termes « honorifiques » exprimant le respect envers l'allocutaire et de termes « humilifiques » marquant l'humilité du locuteur. L'emploi du *shesa* qui peut être considéré comme une sorte de vouvoiement complexe se manifeste principalement à travers les pronoms personnels, les noms, les verbes et leurs auxiliaires.

La langue littéraire millénaire ou *yikkä'* est la *scriptura franca* des lettrés de toutes les régions du Tibet. De plus, pour les bouddhistes de tous les pays où s'est établi le *Vajrayāna*, le tibétain littéraire est considéré comme une langue sacrée que l'on désigne par le nom de « langue du Dharma » ou *ch'ökä'*. Bien qu'à l'origine, le sanskrit soit la langue sacrée par excellence, le tibétain est devenu la langue de diffusion du Dharma dans de nombreux pays du Bhoutan jusqu'à la Mongolie et même la Kalmoukie (près du Caucase). Non seulement les canons bouddhiques ont été entièrement traduits en tibétain mais même les mantras sanskrits ont été transcrits dans cette langue. Enfin, dans le cadre de méditations tantriques, les pratiquants doivent visualiser certaines syllabes écrites en tibétain.

Les enseignements oraux sont la plupart du temps transmis par les lamas en langue vernaculaire avec de nombreuses citations en *ch'ökä'*. Le tibétain littéraire et le tibétain standard (ou central) partagent une même grammaire fondamentale et sont proches lexicalement, si bien que la connaissance de l'un permet sans grande difficulté la lecture de l'autre.

En ce qui concerne la langue littéraire, on peut distinguer, selon les époques et les lieux, des types, des styles et des registres différents, qui appartiennent à l'une des trois grandes catégories : *tibétain archaïque* (VII^e-XI^e s.), *tibétain littéraire classique* (XII^e-XIX^e s.) et *tibétain littéraire moderne* (XX^e s.).

Les textes tibétains classiques qui constituent un énorme corpus abordent des domaines très variés parmi lesquels on peut citer la philosophie, le bouddhisme tibétain, la médecine, l'astrologie, la poésie ou encore la grammaire. La langue littéraire moderne est encore, dans sa grammaire, très conservatrice, puisqu'elle permet à un non-spécialiste de lire des textes remontant au douzième siècle et même au-delà. En revanche, dans son vocabulaire, le tibétain littéraire moderne a su créer un ensemble considérable de néologismes qui réfèrent à la réalité actuelle et notamment aux inventions scientifiques et techniques.

Après le renversement du gouvernement tibétain en 1950 et l'arrivée des

communistes chinois au pouvoir, la réalité littéraire a subi d'énormes modifications. Le tantrisme a été partiellement remplacé par le communisme. Les écrits de Lénine et Mao ont été traduits en tibétain, dans un style qui n'était pas sans rappeler les panégyriques bouddhiques.

Tel un vent d'automne qui aurait soufflé une dizaine d'années (de 1966 à 1976), la Révolution Culturelle a dispersé les livres sacrés du Tibet. Les pages des *pecha* ont jonché le sol en se mêlant aux feuilles dorées des peupliers et des saules dans tous les villages du haut-plateau. À l'époque, on se réchauffait à l'aide d'autodafés. Le seul fait d'écrire était pratiquement un acte criminel. La langue a néanmoins survécu à ce cataclysme culturel et l'écriture a peu à peu repris ses droits... D'une façon surprenante, au début des années quatre-vingt, il s'est produit une véritable renaissance de la littérature tibétaine. Depuis, une trentaine de revues littéraires sont apparues. Paradoxalement, on n'a jamais autant écrit sur le toit du Monde que durant les deux dernières décennies sous le régime chinois. Contrairement à ce que l'on pense souvent, il n'y a pas eu de véritable rupture dans la tradition littéraire tibétaine. De Ggndün Ch'ömpel mort en 1951, considéré comme un grand auteur « classique » à T'öndrup Gyäl qui a disparu en 1985, il y a un fil continu. Imprégnés à la fois de marxisme et de tantrisme, les auteurs contemporains lisent et s'inspirent de la poésie classique tibétaine, mais également des œuvres écrites en chinois ou dans les langues européennes grâce à leur traduction en tibétain, en chinois et parfois en anglais.

Depuis le début des années quatre-vingt-dix, la politique linguistique du gouvernement chinois au Tibet est véritablement désastreuse. Le tibétain n'est enseigné qu'à l'école primaire, tandis que dans le secondaire et à l'université les cours sont essentiellement en chinois. Résultat : dans les villes, de nombreux jeunes s'expriment mieux en chinois que dans leur langue maternelle... La langue tibétaine mais aussi la culture qu'elle véhicule sont donc menacées pour la première fois au cours de leur longue histoire.

Pourtant pour le poète, la culture du Pays des Neiges ressemble à la fleur de *k'angla*, cet edelweiss qui pousse sur le Toit du Monde. Elle survit à toutes les bourrasques et aux pires rafales, alors que tant d'autres fleurs périssent...

1. Signalons que certains intellectuels de l'Amdo voire du Kham sont réticents à apprendre le « tibétain standard » actuel basé sur le tibétain central et préféreraient une langue commune qui ne soit pas (seulement) issue du Tibet central. Malheureusement, une telle langue n'existe pas, et lorsque des Amdowa ou des Khampa rencontrent des personnes du Tsang ou du Tibet central, ils n'ont d'autre alternative, s'ils ne connaissent pas le « tibétain parlé standard », que de converser en chinois ou en anglais (selon le pays où ils se trouvent), ou encore d'écrire en tibétain littéraire (qui, lui, est commun à tout le Tibet, mais n'est pas une langue parlée). Lorsque, dans les conférences consacrées à la tibétologie à travers le monde (en Chine, en Europe, en Inde, aux États-Unis, etc.), un orateur s'exprime en tibétain, il utilise généralement le tibétain standard, quel que soit son dialecte d'origine.

Nicolas Tournadre

La métrique

1. *Introduction*

Non seulement la poésie tibétaine est encore bien vivante, mais elle suscite une véritable polémique dans les petits cercles littéraires du Pays des Neiges¹. Celle-ci oppose les adeptes du vers libre (*rangmö'nyänngak*) et ses détracteurs qui ne jurent que par la versification traditionnelle (*gyünsöl nyänngak*). Pendant mille trois cents ans, le Tibet n'a connu que la poésie en vers. Le premier poème en vers libres a été composé en 1983² par le poète T'öndrup Gyäl qui se suicidera deux ans plus tard devenant une véritable légende du monde littéraire contemporain (cf. Robin, 1998). Les thuriféraires du vers libre vantent son aspect révolutionnaire, la libération du carcan de la composition traditionnelle et les possibilités offertes par cette forme d'expression moderne plus souple et plus directe, moins artificielle. Les détracteurs du vers libre invoquent les influences chinoises et étrangères. Ils reprochent également aux poètes pratiquant le vers libre de ne pas respecter certaines règles de césure et d'accentuation³, de violer certains principes de la syntaxe tibétaine⁴ et de développer un style trop lyrique (bSang bdag 1994 : 17). Voici ce qu'écrit Sangdak Dorje, auteur d'un traité de poésie classique, à propos de ce nouveau style :

k'ajong narik dzä' mę' p'angdzö' ch'e
norbü' tampa che-su mj dzjn-par
mä tak chöl chung shän je' nyek pa ni
rjichen t'or-nä' longmo ch'e' t'ang ts'ung

*Les trésors de la culture antique du Pays des Neiges sont immenses
Et contiennent tant de joyaux qu'ils semblent inépuisables.
Sans apprécier cette beauté, ces petits mendiants insouciantes
S'inclinent devant d'autres cultures en abandonnant les précieuses gemmes*

Le ton est donné par ce quatrain de style classique. Les débats concernant le vers libre s'inscrivent dans la problématique beaucoup plus générale du statut de la langue littéraire et de sa relation à la langue parlée. Ils se heurtent aussi à la question de la modernisation de la société tibétaine. D'une façon analogue à ce qui s'est produit dans la plupart des littératures millénaires du monde, la langue parlée au cours de son évolution s'est considérablement éloignée de la langue littéraire classique⁵.

La versification (*ts'ikchä*) représente une très grande partie de la production littéraire au Tibet. On la trouve non seulement dans les divers genres poétiques : *lu*, *gur*, *nyänngak*, poèmes cryptés (*k'apsik*) ou encore acrostiches (*kapshä*), etc., mais aussi dans beaucoup d'autres genres littéraires : les chants (*shä*), les récits et les épopées (*drung*), les maximes et les aphorismes (*lekshä*), les proverbes (*tampe*), etc. sont en général composés en vers. Nous allons donc aborder les caractéristiques de la versification tibétaine, laissant de côté la poésie en vers libre qui a moins de vingt ans d'existence.

2. La versification tibétaine et la tradition indienne.

Bien avant que ne s'imposent les canons poétiques de l'Inde, il existait au Tibet une forme de poésie autochtone, qui a précédé l'apparition de l'alphabet tibétain au VII^e siècle. Au Tibet, comme dans la plupart des traditions, la poésie était au départ associée au chant. Dans bien des dialectes contemporains, « chanter » se dit *lu len*, « prendre un poème ». Certains éléments de la poésie autochtone du Pays des Neiges sont encore présents dans les textes de l'épopée de K'esar ou dans les *lu*.

Tout comme la tradition sanskrite, latine ou grecque et contrairement à la tradition chinoise, la poésie tibétaine ne connaît pas la rime. Elle repose essentiellement sur le rythme, l'accentuation et la césure ainsi que dans une moindre mesure sur les allitérations et les assonances.

Dans la taxonomie bouddhique, d'origine indienne, les « belles-lettres » correspondent à quatre « sciences mineures » : « la poésie (*nyänngak*), la métrique et la prosodie (*debjor*), la lexicographie ou l'art des synonymes (*ngönjö*), la dramaturgie (*däkar*) »⁶ qui sont intégrées dans la « science majeure du langage » (*dra rikpa*).

Pour les érudits du Pays des Neiges, la poésie est invariablement associée au *Kāvya-darsha* ou « Miroir de la Poésie », composé au VII^e siècle par Dandin⁷, un contemporain du roi Songtsän Gampo. Ce traité de poétique sanskrite, appelé *Nyänngak melong* en tibétain, ne cessera d'être traduit, retraduit et commenté depuis le treizième siècle jusqu'à nos jours. Parmi les traducteurs et les commentateurs les plus éminents, mentionnons Künga Gyältsän alias Sakya Pandita (XIII^e s.), Shong Lotsawa Dorje Gyältsän (XIII^e s.)⁸, Nyetang Lotsawa Lodrö Tänpa (XV^e s.), Shalu Lotsawa Ch'ökyong Sangpo (XV^e s.), Situ Pänchen Tänpä Nyinche' (XVIII^e s.), Druk K'amtrül Tändzin Ch'ökyi Nyima (XVIII^e s.) ou encore Lopsang Gyatso, le cinquième Dalai-Lama (XVII^e s.) et au vingtième siècle Mipam Namgyäl Gyatso (1909), T'ungkar Lopsang Tr'inlä' (1982) et Sangdak Dorje (1994). La poésie tibétaine classique est donc fortement influencée à la fois par la tradition indienne et par la pensée bouddhique.

Les Tibétains distinguent conformément au *Kāvyaḍarsha* trois grands types de composition littéraire : la poésie versifiée (*ts'ikchä*), la prose (*ts'ikluk*) et une alternance de textes en prose et de poèmes en vers (*pelma*). Selon l'analyse traditionnelle, les œuvres littéraires sont assimilées à des personnes vivantes. La forme du texte correspond au « corps » (*lji*), le contenu au « souffle » (*sok*) et les ornements poétiques aux « parures » (*gyän*) de la personne.

Les « ornements » ou figures qui occupent une place très importante dans les traités de poésie tibétaine, concernent aussi bien les assonances, les allitérations que les images, les métaphores ou les comparaisons. Ainsi par exemple, pour les allitérations, le nombre des consonnes aspirées doit être très limité, mais la répétition de consonnes à l'intérieur d'un même vers ou d'un vers à l'autre est fréquente.

Voici un quatrain moderne de Sangdak Dorje (1994 : 75) comportant des allitérations et assonances répondant au modèle traditionnel :

namtra tr'aktrik loktremg ö tr'owä'
lhadän ts'änmö: t'un yang nyinmo shin
minam k'angga gyegur rölwa yang
sumchu tsasum yüllä drän dö' shin

*Des guirlandes multicolores émane une lumière électrique
Qui illumine la Cité Divine, aussi claire la nuit que le jour
Les gens se réjouissent et goûtent au bonheur
Dans ce lieu rivalisant avec les trente-trois mondes paradisiaques.*

Les érudits tibétains se sont inspirés du « Miroir » dans leurs commentaires sur les « ornements », mais ont en revanche totalement délaissé l'analyse métrique (*debjor*). L'étonnante absence de traité concernant la métrique tibétaine⁹ tient sans doute à des raisons linguistiques. Tout comme les traités de grammaire, les traités de poésie sanskrite étaient en effet mal adaptés à la langue tibétaine. Le sanskrit, langue indo-européenne, est radicalement différent du tibétain, langue tibéto-birmane¹⁰. Le calque de la tradition sanskrite n'a donc pas été sans problème. La métrique sanskrite qui reposait notamment sur l'opposition de voyelles longues et brèves, inexistante en tibétain, ainsi que sur l'accentuation n'a pu être transposée dans cette langue¹¹. Bien que le rythme et la prosodie n'aient pas fait l'objet de description dans la tradition tibétaine, ils jouent bien entendu un rôle essentiel dans la poésie. Quelques rares auteurs contemporains, conscients de cet oubli, ont récemment proposé des analyses métriques que nous allons aborder ci-dessous.

3. Les principaux modèles métriques

Le vers ou *kangpa* « jambe » (skr : *pāda*) est théoriquement composé de cinq à trente-trois syllabes. En réalité, les vers les plus fréquents contiennent entre cinq et quinze syllabes. Parmi ces derniers, on trouve surtout des hexasyllabes, des heptasyllabes, des octosyllabes et des ennésyllabes. À l'intérieur d'une même strophe, les vers doivent obligatoirement comporter un nombre égal de syllabes : « Si à l'intérieur d'un même quatrain, le nombre des syllabes n'est pas identique pour les quatre vers, cela est considéré comme la pire des fautes de composition » (Dung-dkar, 1982 : 27).

La segmentation en groupes de syllabes et l'accentuation du vers sont non seulement essentielles d'un point de vue prosodique mais servent également à lever certaines ambiguïtés et assument alors une fonction grammaticale. L'accent tonique qui n'est pas très fort en tibétain¹² tombe sur la première syllabe. De fait, le mètre tibétain fondamental correspond au trochée. T'ungkar Lopsang Tr'inlā' est le premier savant tibétain à proposer dans son traité *Nyänngak la juktsül ts'ikgyän rikpä: go je* « Introduction à la poésie, Ouverture de la science de l'ornementation » (1982) une analyse métrique en divisant les vers en « syllabes paires » (*ts'ekpar ch'a*) et « syllabes impaires » (*ts'ekpar ya*). Il a ainsi dégagé un ensemble de modèles pour les vers comprenant entre six et quinze syllabes. T'ungkar Lopsang Tr'inlā' n'a en revanche pas intégré l'accentuation dans son analyse. Outre les regroupements de syllabes, il semble pourtant aussi important de préciser la répartition des accents toniques, comme le montre le *gur* octosyllabique suivant, composé par Gendün Gyatso, le premier Dalai-Lama (les syllabes accentuées apparaissent en gras). Les vers suivent tous le patron métrique : ' / ' _ _ / ' _ _ / ' _

shar / k'angri / karpö : / tsemo / na /
trin / karmo / namla / nyek dra / wa/
t'g / thongwä / möla / lama / t'rän/
tr'in / samshin / samshin / t'äpa/ kye/

Les cimes des monts enneigés à l'Orient
Semblent saisir les nuages blancs
Tout en les contemplant, je revois mon lama
Et songeant à sa bonté, je trouve la foi.

Si l'on intègre l'accentuation, la majorité des poèmes tibétains sont donc composés de trochées et de syllabes isolées. Nous allons donner ci-dessous la liste des modèles que nous avons répertoriés pour les vers de six à treize syllabes¹³.

6 syllabes : 2 modèles

' _ _ / ' _ _ / ' _ _
' _ _ (f) ' _ _ (f) ' _ _

7 syllabes : 3 modèles

' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _
' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _
' _ _ (f) ' _ _ / ' _ _ / ' _ _

8 syllabes : 3 modèles

' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _
' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _
' _ _ (f) ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _

9 syllabes : 3 modèles

' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _
' _ _ / ' _ _ / ' _ _ (f) ' _ _ / ' _ _
' _ _ / ' _ _ (f) ' _ _ / ' _ _ / ' _ _

10 syllabes : 3 modèles

' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ (f) ' _ _ / ' _ _
' _ _ (f) ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ (f) ' _ _ / ' _ _
' _ _ / ' _ _ / ' _ _ (f) ' _ _ / ' _ _ / ' _ _

11 syllabes : 3 modèles

' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _
' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ (f) ' _ _ / ' _ _
' _ _ / ' _ _ (f) ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _

12 syllabes : 3 modèles

' _ _ / ' _ _ (f) ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ (f) ' _ _ / ' _ _
' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _
' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ (f) ' _ _ / ' _ _ / ' _ _

13 syllabes : 3 modèles

' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _
' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ (f) ' _ _ / ' _ _
' _ _ / ' _ _ (f) ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _ / ' _ _

Dans son traité intitulé « Sublime vase recueillant les trésors des aphorismes, Festin de l'ouïe, de l'esprit et de la vue » (1994), Sangdak Dorje a proposé une nouvelle analyse prosodique permettant de dégager certaines règles pour la lecture correcte du tibétain littéraire et particulièrement pour la poésie. Il est nécessaire de rappeler ici que le tibétain parlé standard, basé sur la langue de Lhasa, est une langue à ton. C'est aussi le cas des dialectes Ü, Tsang, Kham et Dzongkha tandis que les dialectes du Ladakh et de l'Amdo n'ont pas développé de tons. Les lecteurs tibétophones lisent les textes en fonction de la prononciation dans leur propre dialecte. Bien que le tibétain littéraire ne note pas directement les tons, un même texte peut être lu avec des tons ou sans ton selon le dialecte du lecteur¹⁵.

En s'efforçant d'adapter la métrique indienne à sa propre langue, Sangdak Dorje a donc découvert qu'en tibétain standard certaines syllabes changeaient de ton, lorsqu'elles correspondaient à des particules grammaticales. Pour son analyse, cet auteur a repris les termes sanskrits de *guru* « lourd » et *laghu* « léger », traduits respectivement *chi* et *yang* en tibétain, utilisés dans la métrique indienne, mais en leur attribuant des sens radicalement différents. En tibétain, les syllabes « légères » *yang* désignent un ton plat tandis que les syllabes « lourdes » *chi* désignent un ton descendant¹⁶. L'appartenance à l'une ou l'autre de ces catégories dépend de la consonne finale de la syllabe : les

lettres finales *ng, n, m, r*, / ainsi que les voyelles forment des syllabes « légères » tandis que les lettres finales *g, d, b, s* forment des syllabes « lourdes ». Cette règle s'applique à tous les mots sauf à certaines particules grammaticales comme les conjonctions de coordination *kyang* « mais, aussi », *shing* (ou ses variantes) « et », *t'ang*, la marque *r* du datif ou encore *shin* « comme ».

Ainsi *mar* est prononcé avec une syllabe « légère » lorsqu'il signifie le « beurre » mais avec une « lourde », lorsqu'il signifie « à la mère » (*ma+r*). Le mot *kyang* « hémione » correspond à une syllabe *yang* (ton plat) tandis que la particule *kyang* correspond à une syllabe *chi* (ton descendant). De la même façon, la syllabe *shin* du mot visage *shinrä'* est réalisée avec un ton plat tandis que la particule *shin* « comme » est réalisée avec un ton descendant.

Ces règles tonales ont des incidences sur la métrique, mais l'auteur n'a pas développé cet aspect.

4. Conclusion

La poésie traditionnelle du Pays des Neiges n'a toujours pas au vingtième siècle rompu le « cordon ombilical » qui l'unit à l'Inde, alors même que, depuis une vingtaine d'années, l'influence chinoise et occidentale se manifeste à travers la nouvelle poésie en vers libre. Certains auteurs modernes ont tenté d'élaborer une analyse métrique qui soit plus adaptée à la langue tibétaine, en abordant l'étude du rythme, de l'accent et des tons propres à cette langue, mais ces travaux assez rares en sont encore à un stade initial.

Références

- Dung-dkar blo-bzang 'phrin-las, 1982 : *snyan ngag la 'jug tshul tshig rgyan rig pa'i sgo 'byed*, zi-ling, mi-rigs dpe-skrun khang.
- Kuijp van der, Leonard, 1996 : *Tibetan Belles lettres : the influence of Dandin and Ksemendra*, in *Tibetan Literature*, Cabezon and Roger Jackson.
- bSang-bdag rdo-rje, 1994 : *mig yid rna ba'i dga' ston legs bshad gter gyi bum bzang*
- Robin Françoise 1998 : *Don grub rgyal, l'enfant terrible de la nouvelle littérature tibétaine*, Mémoire de maîtrise.
- Stoddard Heather, 1985 : *Le mendiant de l'Amdo*, Société d'ethnographie

1. Je suis très reconnaissant à Sangdak Dgrje, professeur de poésie à l'université du Tibet, poète et musicien. Il m'a exposé en détail certaines notions de poétique tibétaine durant mon dernier séjour à Lhasa de septembre 1998 à septembre 1999. Il a également apporté une contribution importante à l'analyse métrique que je propose ici.

2. Soit environ cent ans après les premiers poèmes français en vers libres par Laforgue et Kahn.
3. La césure et l'accentuation ont en tibétain des fonctions non seulement prosodiques mais aussi grammaticales.
4. Notamment d'omettre des particules casuelles obligatoires.
5. Le problème de l'écart entre l'écrit et l'oral s'est notamment posé pour le grec (catharévoussa *versus* demotike), l'arabe (littéral *versus* parlé), l'hébreu (biblique *versus* moderne), le sanskrit et le hindi ou encore le chinois (wenyan « littéraire » *versus* baihua « la langue écrite vulgaire »).
6. L'astrologie est la cinquième « science mineure ».
7. Pour certains Tibétains, cet auteur était bouddhiste, pour d'autres, il appartenait à la tradition hindoue.
8. Avec l'aide du pandit indien Lakshmikara, c'est le premier *ltsawa* qui traduit le *Kāvya-darśha* dans sa totalité.
9. On trouve bien des textes comme le *Rinchen jungnā'* dans lesquels la métrique est abordée mais elle s'applique à la langue sanskrite.
10. Le sanskrit a une morphologie beaucoup plus riche que le tibétain. Les mots sont polysyllabiques tandis qu'ils sont souvent monosyllabiques ou dissyllabiques dans la langue du Pays des Neiges. Le système casuel du sanskrit est radicalement différent de celui que l'on trouve en tibétain. Voir également le texte d'introduction sur la langue tibétaine dans ce même volume.
11. Les difficultés rencontrées ne sont pas sans rappeler ce qui s'est produit avec l'analyse de la versification française héritée de la métrique grecque et latine. Le français qui ne connaissait pas les oppositions entre voyelles longues et brèves a remplacé cette distinction par les notions de syllabe tonique et atone.
12. Il ressemble en cela à l'accent tonique en français qui est faible comparé à celui de langues comme l'italien ou le russe.
13. Hormis pour l'accentuation, l'analyse suivante reprend pour l'essentiel celle de T'ungkar Lobsang Tr'inlā' (1982 : 27-37).
14. La syllabe qui suit une parenthèse reçoit généralement un accent plus faible. Cela confère au groupe l'apparence d'un dactyle. La plupart du temps, cette syllabe moins accentuée correspond à une particule grammaticale : un cas, un connecteur, un article, etc.
15. Les consonnes sonores non aspirées sont prononcées à ton bas et les consonnes sourdes aspirées ou non sont prononcées à ton haut. Sangdak Dörje, originaire du Tsang, parle le tibétain standard et a donc une lecture « tonale » du tibétain littéraire.
16. Dans son analyse, Sangdak Dörje fait toujours référence aux syllabes « lourdes » et « légères » et n'emploie pas directement le mot tibétain moderne « drandang » utilisé pour la hauteur tonale (ton haut ou bas) car il s'agit ici non d'une hauteur tonale mais d'un contour mélodique. C'est en discutant avec lui que j'ai pu vérifier que les syllabes « lourdes » et « légères » correspondaient exactement aux valeurs tonologiques de « ton plat » et « ton descendant ou ton mélodique ». En sanskrit, les syllabes « lourdes » réfèrent à des longues tandis que les syllabes « légères » réfèrent à des brèves.

Pema Bhum

Sur la nouvelle poésie

1

Comparé à ce qui est arrivé dans le passé, on dit généralement que ce qui vient plus tard est nouveau. Le phénomène est le même pour ce qu'on appelle la nouvelle poésie et la poésie ancienne. Comparés aux « chants » (*gur*) des manuscrits de Dunhuang, les manuscrits des compositions poétiques des découvreurs de textes-trésors sont nouveaux. Et comparés à eux, les chants religieux des yogins sont nouveaux. Et comparés encore à ceux-ci, les poèmes dans le style du « Miroir de la Poésie » (*Kāvyaḍarsha*) sont nouveaux. Dans cet essai, je ne parle pas de « nouveau » ou d'« ancien » dans le sens familier aux savants. Les spécialistes, et en particulier les nombreux érudits qui vivent en exil, jeunes ou vieux, non seulement sont ignorants de la Nouvelle Poésie, mais n'ont en plus aucun désir de l'étudier. Les rares à éprouver un peu d'intérêt pour elle ont du mal à retrouver l'atmosphère de la poésie traditionnelle tibétaine dans ce style de composition.

Dix ans à peine ont passé depuis que ce nouveau style de composition a commencé à se répandre. D'après nos sources, le premier poème dans ce style de composition fut composé par l'excellent écrivain, maintenant décédé, T'öndrup Gyäl, et fut publié dans le second numéro du magazine *Drangchar* de 1983. De nos jours encore, il n'existe pas de nom générique pour faire référence à ce genre de composition. Certains disent « nouvelle composition poétique », d'autres « poésie libre », d'autres « poésie contemporaine ». Quoi qu'il en soit, la vigueur avec laquelle ce genre s'est répandu est étonnante. Le poète tibétain Jukälsang l'exprime ainsi :

« Les gens éduqués écrivent de la poésie contemporaine. Ceux qui ne le sont pas écrivent aussi de la poésie contemporaine. Les étudiants d'université écrivent de la poésie contemporaine. Les élèves de primaire écrivent aussi de la poésie contemporaine ».

C'est très vrai. Une trentaine de magazines ont été publiés récemment dans les trois provinces tibétaines. Rien qu'en 1984 et 1985, le magazine *Drangchar* a publié plus de quarante poèmes de Nouvelle Poésie. De la même manière, si on inclut les œuvres de poésie nouvelle dans les autres magazines de poésie, et dans les revues de sociétés littéraires officieuses, le nombre de poésies nouvelles est immense.

Jusqu'à maintenant, ce nouveau genre poétique a été appelé « rugissement de la victoire » par ses amateurs et « cris d'angoisse infernaux » par ses détracteurs. Les auteurs de ce nouveau genre poétique ont été patients, mais on

peut regretter que les savants, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du Tibet, ne lui aient pas accordé l'attention qu'ils méritent, et ce, de toute urgence. Y a-t-il plus de dix articles émanant de savants et traitant de la Nouvelle Poésie au Tibet ? À Dharamsala, à la Bibliothèque Tibétaine, trois articles seulement sur la Nouvelle Poésie ont été reçus du Tibet. La majorité des érudits en exil ont adopté comme principe d'ignorer délibérément ce nouveau genre.

Dans son introduction à la traduction en tibétain de *Gitanjali* de R. Tagore, Samdong Rinpoche exprime son irritation envers le manque de développement dans la composition poétique au Tibet :

« À cause de la diffusion graduelle des principes d'ornementation pendant plus de dix siècles, la langue n'a pu laisser place à de nouvelles formes littéraires ; cachés derrière le voile de ces mille dernières années au minimum, nous avançons sur les traces des règles sanskrites d'ornementation ».

Rinpoche parlait ainsi le 6 juin 1983. Cette même année, dans le deuxième numéro de la revue *Drangchar*, paraissait le premier texte de Nouvelle Poésie : « Le torrent de la jeunesse ». Depuis, neuf années se sont écoulées, et pourtant, il est regrettable qu'il reste silencieux à ce sujet.

2

« Nyänngak » est l'expression utilisée pour désigner la poésie à l'intérieur de la littérature. Tout dans la littérature dépend du travail de l'esprit. Quand on demande d'où vient l'esprit, nos sophistes, dans toute la sécheresse de leur terminologie intellectuelle, répondent avec assurance. Mais ils ont tort. La terminologie aride n'enseigne rien, si ce n'est un système général de phénomènes mentaux applicable à l'esprit de tous les êtres humains de tous les temps. L'esprit, en littérature, exige une psychologie où il est impossible de substituer pour d'autres les particularités d'un lieu, d'une époque, d'une personne. Les sentiments de joie et de tristesse du temps jadis ne peuvent remplacer les sentiments contemporains de joie et de tristesse. L'esprit contemporain est rempli d'une diversité de sentiments modernes de joie et de tristesse. Là résident la signification et les caractéristiques internes de l'esprit moderne.

Nous devons donc dire que la psychologie révélée par la Nouvelle Poésie est déterminée par la condition moderne. Quelles en sont les caractéristiques ? Autrement dit, quelles sont les causes et conditions psychologiques qui ont donné naissance à la Nouvelle Poésie ? Voici quelques éléments de réponse.

Tous les Tibétains, à l'intérieur comme à l'extérieur du Tibet, partagent une tristesse commune : leur patrie est occupée par autrui. À cela s'ajoute pour les Tibétains de l'intérieur une souffrance supplémentaire : ils sont forcés de

cacheur leur colère envers ceux qui ont pillé leur patrie et assassiné leurs pères, jamais ils ne peuvent montrer leur vrai visage, et ils doivent s'incliner avec respect devant les autorités. Les poètes éprouvent une souffrance particulière, ils étouffent les sentiments de haine dans leur cœur, feignent de sourire, et doivent utiliser leur plume, c'est-à-dire leur âme, pour entonner des chants de louanges à l'adresse des mains ensanglantées qui assassinèrent leurs pères. Les Tibétains en exil, bien qu'ils soient incapables de revanche, ont la satisfaction désespérée d'exprimer leur colère en maudissant et révélant les crimes de leurs ennemis. Mais les poètes du Tibet sont privés de cette satisfaction. Je pense que c'est la première fois dans l'histoire du Tibet que ce type de souffrance est ressenti. La prospérité matérielle peut seulement effacer partiellement cette souffrance de l'esprit des érudits. Pour éradiquer cette souffrance, une doctrine est nécessaire, qui assure une base d'espoir et de foi.

Les intellectuels tibétains ont le choix entre deux doctrines autrefois dominantes : la première est le marxisme-léninisme. Cette doctrine, qu'elle soit en fait bonne ou mauvaise, a été imposée au Tibet par la force militaire armée. Quand une doctrine est associée à la force armée, il est forcé que les gens la craignent. Pour la diffuser au Tibet, un océan de sang a été versé et une montagne de cadavres dressée. Pour consolider leur doctrine au Tibet, les Chinois communistes ont appliqué la théorie du « sans destruction rien de neuf ». Les écrivains contemporains tibétains se souviennent en détail de tout le tort causé à la culture tibétaine classique, la torture des savants, etc. En bref, cette doctrine est associée dans l'esprit de tous les Tibétains à la destruction, la torture, la pauvreté, et la famine. Une doctrine qui provoque la crainte est totalement incapable d'éliminer la souffrance mentale.

L'autre doctrine est le bouddhisme, qui a été associé à l'histoire du Tibet depuis plus de mille ans. On peut difficilement estimer à sa pleine mesure combien de vies humaines et de prospérité matérielle les Tibétains lui ont consacré. Et même si cette doctrine a occasionné des troubles et des guerres, elle a aussi apporté beaucoup de bonheur et d'espoir aux Tibétains. Malheureusement, la question cruciale de la vie ou de la mort des Tibétains va déterminer la vie ou la mort du bouddhisme. Le bouddhisme ne peut sauver les Tibétains – le bouddhisme ne peut se sauver lui-même. Dans l'autre sens, tout le monde comprend clairement que dans le but de sauver la religion, les Tibétains ont sacrifié leur vie et leur prospérité matérielle. Quand les Tibétains, désespérés par leur condition, interrogent la religion, il leur est répondu : « Vos expériences sont le fruit de vos actions ». Les poètes à l'intérieur du Tibet savent par quelles difficultés sont passés leurs ancêtres pour inviter le bouddhisme au Tibet, et comment ils ont honoré et servi la religion de génération en génération. Vêtus de peaux de mouton, leurs ancêtres fai-

saient des offrandes de soie luxueuse, ils buvaient du thé mais faisaient des offrandes de beurre et de lait. Ils vivaient sous des tentes en poil de yak et construisaient des temples en nombre infini. Le bouddhisme est seulement capable de répondre ainsi. Ils sont déçus et pour la première fois, demandent : « À quoi sert le bouddhisme ? Dans ce monde, le seul espoir de refuge est soi-même ».

L'esprit des poètes est froid et vide. Ils ont connu une défaite – ils sont sans base ni refuge spirituel comme le petit veau abandonné dans un champ vide – mais aussi une victoire – leur pensée ne connaît plus de restriction, comme l'oiseau échappé de sa cage. Au sujet de la déception éprouvée par les poètes envers le marxisme et le bouddhisme, voici ce qu'écrivit Jangbu :

Sophistes *Vos profonds systèmes ont ouvert les portes de mon esprit*
Merci *Prophètes du futur*
Votre esprit arrogant
M'a stimulé
Merci *Dieux de mon destin*
Quelle blague vous m'avez faite *Merci*

Pour cette génération de poètes, la séparation d'avec les « sophistes » et les « prophètes du futur » ne sera pas éphémère. Ils n'y retourneront jamais. Ils prédiront leur propre futur. Leur propre futur sera leur guide.

3

Voilà plusieurs centaines d'années que nous sommes habitués à la composition métrique dotée d'un nombre régulier de lignes, de pieds, etc. Le nouveau style de composition poétique dément ces habitudes. Nous voyons la longueur de la ligne et de la métrique augmenter librement, indisciplinée; nous avons l'impression de ne pas pouvoir lire ces poèmes et nous ne savons pas comment apprécier leur goût. En réalité, il n'est pas vrai de dire que la métrique irrégulière soit inconnue dans la littérature tibétaine. Dans les « chants-trésors » (*tergur*) de Dunhuang, et dans les anciens « chants » (*gur*) des yogis, on trouve également un nombre irrégulier de lignes, de pieds, et une métrique irrégulière. Cependant, il existe des différences importantes entre la composition métrique d'autrefois et leur forme contemporaine. La plupart des anciennes œuvres versifiées n'étaient pas seulement constituées de mots, mais étaient associées à une mélodie. Les *lu*, *gur* et *shā*¹¹ sont en fait les lointains descendants de l'ancienne composition versifiée. Dans une composition versifiée donnée, le choix est restreint en ce qui concerne les mots qui peuvent convenir à la mélodie qui y est associée. Ces mots doivent s'accorder

au rythme de la mélodie, aux pauses, à la modulation de la respiration, etc., du *lu*, du *gur*, etc. Ainsi donc, il est possible de s'éloigner du mètre et de la longueur des vers en fonction du mètre et de la longueur de la mélodie. Qui plus est, il semble probable qu'autrefois, *lu* et *gur* étaient également dansés. À cette époque, la composition métrique n'avait pas d'autre choix que d'harmoniser la mélodie, la danse, et les mots. Ceci n'a pas d'équivalent dans la composition poétique contemporaine, qui dérive en premier lieu des modulations de l'esprit. Nous avons tous des expériences similaires. Dans les changements et modulations rythmiques de l'esprit, il y a des variations en durée et en force. Nous ne sommes pas capables de les manipuler de la même manière que nous manipulons une composition. Si nous voulons faire coïncider le flot de notre esprit avec le rythme de la composition, alors nous devons le limiter et le modifier en conséquence. L'écrivain traditionnel ignore toute une partie de la réalité de son esprit quand il se concentre sur la composition. Afin de lire cette littérature et d'éprouver cette réalité mentalement, nous devons aussi participer à la psychologie déficiente de l'auteur.

Pour les écrivains de poésie contemporaine, les sentiments psychologiques sont plus importants que les arrangements de mots dans la création d'un poème. La composition est un outil de clarification ou d'expression de l'esprit vivant. Donc la composition doit suivre les sentiments de l'esprit. La modulation et la force des sentiments dans l'esprit sont indépendants. Donc ils ne peuvent être déterminés selon les contraintes du mètre, comme dans nos compositions poétiques traditionnelles. Ainsi, si nous écrivons un poème dont la composition respecte les rythmes et sentiments de l'esprit dès le début, les différents parfums poétiques seront innombrables. Il s'ensuit que si nous laissons les sentiments de l'esprit nous guider strictement à travers la composition individuelle, ce poème ne pourra exprimer ni vanité artificielle ni héroïsme exagéré.

Les poètes modernes pensent que les mots des poèmes suivent la succession des sentiments dans l'esprit à mesure qu'ils se déploient et se développent. Grâce au pouvoir du rythme de ces sentiments, ils peuvent les exprimer dans leur totalité rien que par quelques mots. La force des premières phrases fait couler les suivantes. Grâce à cela, dans la Nouvelle Poésie, si les premières lignes du poème sont longues, les suivantes seront plus courtes, etc. Dans « Le torrent de la jeunesse » de T'öndrup Gyäl, l'écrivain illustre cela en attirant l'attention du lecteur sur un torrent dévalant une paroi rocheuse abrupte :

Regarde

Flots de bulles blanches et pures

Gouttes de lumière, œil de plume de paon

Le plumage du perroquet

Un dessin sur la soie
Un arc-en-ciel

Ici, les deux premiers vers de ces quelques phrases poétiques sont longs, et les suivants plus courts; pensons-nous pour autant que ce poème manque de poésie? Si nous étions des poètes traditionnels, nous rajouterions certainement aux trois derniers vers des mots ornementaux inutiles, pour les harmoniser avec les deux premiers vers. Est-ce nécessaire? Si un vers court peut exprimer totalement ce qui est dit dans un plus long vers, alors sa tâche est accomplie. Du point de vue des mots, le signe d'une poésie inaltérée est « pas un mot de trop, pas un en moins ». Si nous ajoutons quoi que ce soit à la poésie précédente, cette capacité sera perdue.

[...]

Si les lecteurs tibétains apprécient les poèmes de Gendün Ch'ömpel (1905-1951), c'est parce qu'ils sont en harmonie avec le langage parlé. Dans la vie, nous parlons du soleil et de la lune, mais à l'école, nous apprenons à utiliser « joyau du ciel » pour le soleil, et « maître des étoiles » pour la lune. Mais, sous l'influence du « Miroir de la poésie », il devint difficile d'incorporer le tibétain parlé dans la poésie. La Nouvelle Poésie a changé cela, même si les principes et les expressions du « Miroir de la poésie » continuent à être utilisés. Mais le tibétain parlé y est mis plus en avant.

Si une œuvre poétique est éloignée de la voix populaire et fait l'impasse sur la vie et les expériences humaines, elle sera difficile à comprendre. Bien que huit cents ans aient passé depuis la traduction du « Miroir de la poésie » en tibétain, la poésie a été totalement incapable de dépasser le cercle des experts et de quelques monastères. Bien qu'à peine dix ans se soient écoulés depuis la diffusion du « Torrent de la jeunesse », les intellectuels, ceux qui ne le sont pas, les étudiants en université et du secondaire, aiment écrire de la Nouvelle Poésie.

4

Avant la transformation du Tibet par les Chinois communistes, les poètes suivaient, dans leur ensemble, le bouddhisme. Quand ils regardaient le monde et leur propre vie, ils ne le voyaient pas à travers leur œil humain naturel. Ils voyaient non seulement le monde extérieur, mais leur propre vie aussi à travers des verres jaunes (de la couleur du monachisme). Leur œil étant jaune, tous les thèmes devenaient jaunes. Ils regardaient la nature, la société humaine, et leur propre esprit à travers un filtre psychologique conditionné par les théories et doctrines bouddhistes, et cela leur suggérait leur choix de sujets. Dans leur poésie, il n'y a rien d'autre que des louanges aux

Trois Joyaux², des explications sur l'accumulation des mérites, et des théories bouddhistes. Leur poésie ne peut, dans de telles conditions, obtenir de statut indépendant.

Les premiers efforts des poètes contemporains ont consisté en l'auto-libération de la poésie religieuse. Ils voient l'ensemble du domaine de la poésie comme leur mission, ils ont leur propre vision du monde, de la société, de la vie. Il n'est pas possible de voir le monde de la poésie à travers les yeux de la religion; sinon, on ne voit que des définitions arides enterrées dans les rationalisations de l'esprit, et pas dans la multitude des images issues de la perception directe. C'est pourquoi Jukalsang a écrit :

*Pour les conseils, personne au-dessus des parents
Pour montrer la réalité, personne au-dessus du lama
Pour les confidences, personne de mieux qu'un ami
Mais pour un poète, allez chercher ailleurs*

De cette manière, le mouvement de la Nouvelle Poésie est une révolution qui se bat pour la liberté dans le domaine de la conscience.

Aussitôt libérés des entraves de l'idéologie religieuse et politique, les poètes font l'expérience de sentiments qui dépassent les limites de l'ancien monde, et doivent l'abandonner pour un nouveau.

*Ohé mon ami!
Ami amateur de poésie
Sais-tu où est la poésie?
Ne cherche pas la poésie dans les livres
Elle est dans l'immensité de la vie
La seule imitation des livres
Ne pense pas que ce soit la vraie poésie
(Norte)*

Les quatre dimensions de la « vie » dont il est question ici sont 1. l'esprit d'une personne, 2. les relations entre personnes, 3. les relations d'une personne à la société et 4. les relations d'une personne à la nature. Le pouvoir de l'œil poétique doit atteindre chacune de ces dimensions. Ainsi, les poètes contemporains ont agrandi la portée psychologique de l'esprit et du monde extérieur. Quand les poètes sondent la psychologie humaine, leur esprit est dénué de la plus petite couche de doctrine politique ou religieuse. Ils pénètrent ainsi la couche interne la plus intime de l'esprit humain. Dans la poésie contemporaine, la variété des joies et des peines de l'esprit tel qu'il est, symbolisée par l'amour entre l'homme et la femme, est présentée au lecteur

de façon tangible. L'esprit du poète traditionnel ne s'y aventurerait jamais. Les poètes traditionnels, à travers leurs efforts pour modeler la conscience dans les domaines de la religion, de l'histoire et de la poésie, ont réussi à recouvrir de jaune la vraie nature de l'esprit des Tibétains. La nouvelle littérature arrive maintenant et déchire cette couverture.

La poésie contemporaine n'est pas non plus une plate-forme politique qui célébrerait le parti communiste et ses orientations, l'anniversaire du parti, celui de la nation, etc. Ce n'est pas non plus un outil utilisé par la religion pour jeter l'anathème sur l'attachement au cycle des existences ou pour célébrer les bienheureux paradis célestes. Pour les nouveaux poètes, libérés de la politique et de la religion, l'éventail de l'expression psychologique s'est ouvert, ainsi que celui du monde des objets extérieurs. La poésie traditionnelle est nécessairement limitée, parce que d'une part l'esprit des poètes est conditionné par la religion, et partage ainsi une même vue sur la nature, la société et la vie, et d'autre part parce que leur style trouve son origine dans le « Miroir de la Poésie ». Seule une différence dans l'ornementation sépare les points de vue des poètes traditionnels ou leur méthode d'élaboration d'un poème sur un sujet donné. Mais pas dans la Nouvelle Poésie. Leur regard n'étant pas fondé sur la religion ou la politique, un unique sujet peut avoir différentes significations, en fonction des sentiments du poète.

Par exemple, « Le torrent de la jeunesse » de T'öndrup Gyäl et « Le torrent » de Rinchen Trashi' partagent un même thème : le torrent. Mais le sens de ces deux poèmes, et ce que le torrent symbolise, est différent. Dans le premier, la nature du torrent exprime la jeunesse des jeunes Tibétains. Dans le second, le poète veut dire que, bien qu'appréciant l'éphémère de la chute d'eau, il comprend que s'il veut trouver sa voie future, il doit faire l'expérience de la peur de la mort. De la même manière, si on prend la montagne comme sujet du poème, les poètes traditionnels se contentent de la regarder depuis sa base.

Les poètes contemporains, eux, perçoivent une diversité d'images en considérant divers aspects spatiaux et temporels. Par exemple, T'öndrup Wangbum, dans son poème « Lumière stellaire sur l'oreiller de la terre », imagine qu'il vole dans le ciel d'où il regarde la montagne qui prend alors une nouvelle forme :

*Ah Ah, cette montagne est une fleur
Qu'elle est grande! Qu'elle est belle!
Odeur suave, forme ascendante
Tes pétales blancs et doux sont libres
Le cours d'eau pure est ta tige*

*La prairie verte l'entoure
La terre immuable protège ta base
L'océan bleu ciel humecte ton cœur*

D'autre part, les Nouveaux Poètes ne cherchent pas à encenser, mais à représenter leur propre expérience, ce qui augmente la gamme des sujets. Mais dans la poésie traditionnelle, les poètes célèbrent tous les mêmes objets de la même manière, à savoir, non pas à partir de leur expérience, mais à partir de ce qui est dit dans les livres ou qui est renommé par convention : ainsi, le providentiel et familier yak n'a pas sa place dans les poèmes traditionnels, mais on y trouve l'étrange éléphant indien. Au contraire, les poètes modernes, loin d'être guidés par la convention, sont guidés par leur expérience et leur imagination. D'où la présence de yaks dans la poésie contemporaine tibétaine, mais aussi de bouse de yak. C'est ainsi que leur poésie s'élargit.

5

Quelle est la principale différence de structure entre la poésie des poètes traditionnels et celle des poètes contemporains ? Lorsque les poètes traditionnels envisagent la structure poétique, ils pensent « figures de style » et « base structurelle de la doctrine », par exemple, les « compositions alphabétiques » (sorte d'acrostiche) et d'autres types d'ornementation sonore basés sur des arrangements de sons et de lettres. Quand un écrivain écrit ce genre de poèmes, il se concentre en premier lieu sur l'organisation des lettres et des ornements sonores. Il ne pense donc pas à la progression du sens précis qu'il souhaite exprimer.

De la même manière, quand le poète loue le lama et le Bouddha, il suit l'ordre classique : corps, parole, esprit, bénédiction, etc. C'est là la seule progression à la disposition du poète. Pour expliquer ce genre de poésie, il faut absolument mettre de côté le poème lui-même pour discuter de doctrine religieuse.

Il y a aussi une autre différence de taille : en général, les poèmes traditionnels expriment des sentiments de joie ou de souffrance, mais ils n'expriment ni leur intensification progressive ni leur transformation. La poésie moderne exprime elle aussi des sentiments, mais elle exprime aussi des sentiments subtils, ainsi que leur transformation et leur intensification, parce que les expériences mentales, les sentiments et les images se mêlent constamment les uns aux autres. L'ajout ou la suppression d'un mot, le changement de l'ordre des termes, reflète l'intensification et la transformation des sentiments, alors que dans la poésie traditionnelle, ajout ou suppression de quelques couplets (sanskrit : *shloka*) importent finalement peu. Même si on permutait l'ordre

des couplets de début et de fin, le nouvel ordre ne semblerait pas erroné. Rien de tel avec la Nouvelle Poésie : bien sûr, elle exprime des sentiments. Mais, et c'est plus important encore, elle exprime des sentiments subtils, ainsi que leurs variations et leur intensification. Les expériences psychologiques, les sentiments, et les images, se mélangent sans cesse – l'ajout, le retrait d'un mot, ou des changements dans l'ordre de ceux-ci, sont tous liés à la variation ou à l'intensification des sentiments.

6

L'appréciation de quelque chose par expérience directe diffère de son appréciation à travers la poésie. Quand nous apprécions un objet perçu directement, l'objet ne peut avoir d'autre effet sur l'esprit que de nous faire penser : « Cela ». Cependant, quand nous apprécions quelque chose à travers la poésie, cet objet s'anime. Les dents serrées, les sourcils froncés par la colère, la gorge qui se serre et les larmes de tristesse, les yeux exorbités et la bouche bée de surprise – ces sentiments sont comme ressentis par notre propre corps, et mieux, notre esprit est incapable de résister à l'emprise de tels sentiments. Ce qui est exprimé par des lettres sur une page, qui sont faites de matière, reçoit une force vitale. Tout comme un magicien crée une illusion à partir d'un phénomène matériel, les mots reçoivent une force vitale qui font surgir en nous divers sentiments. Les savants tibétains ont toujours été étonnés par ce phénomène. Ne pouvant l'expliquer, ils furent forcés d'adopter la conclusion que « pour les poètes, tout est beau ».

Les savants tibétains ont accepté cette vue depuis presque mille ans, mais ils n'ont pas découvert son secret. Nombreux sont nos intellectuels tibétains à ignorer ce qui fait l'évidence d'une telle proposition et à préférer l'analyse de ses implications. Nous ne voyons pas d'explication au sens évident de cette proposition. Nous nous trouvons face à trois difficultés quand nous tentons de comprendre clairement le sens de cette proposition. D'abord, nous devons comprendre ce que nous désignons sous le nom de « poésie ». Si un poème remplit ces conditions élémentaires, alors on peut l'appeler poésie.

Deuxièmement, nous devons comprendre quel genre de personne est appelé « poète ». Appelons-nous poète toute personne qui met en pratique les principes du « Miroir de la Poésie » et dit des choses comme : « Le ver de terre sous le mur est un dragon » et « Le papillon sur le mur est un *garuda* » ? Quelles conditions internes et externes doit-on remplir pour être considéré comme un poète ? Troisièmement, est-ce que « tout est beau » dans les œuvres poétiques des poètes ? Quelles sont les conditions du « beau » ? Le poète a-t-il prédéterminé les conditions d'un objet avant de le regarder ? Si c'est le cas, pourquoi ne pouvons-nous pas voir ces conditions par nous-mêmes, pour-

quoi le poète seul les voit-il? Ou bien, n'y a-t-il rien dans l'objet extérieur, auquel cas le poète imputerait tout de lui-même? Si tout est imputé, quelles sont les conditions qui nous permettent une analogie de sentiments envers les objets?

C'est en éclaircissant le premier et le deuxième point que nous pourrions traiter le troisième. Il est difficile de résoudre les problèmes auxquels nous n'allons pas manquer de nous heurter, dans un article au cadre restreint. Mais, pour expliquer la différence entre la manière dont le principe « tout est beau » opère dans la poésie traditionnelle et la Nouvelle Poésie, nous n'avons pas d'autre choix que de traiter le troisième point brièvement.

Initialement, nous devons comprendre que le mot « beau » (en tibétain *gyän*, ornement, décoration, une chose belle) dans « tout est beau » signifie « ravissant ». « Beau » ici n'est pas le même « beau » que celui utilisé par un être humain face à un objet qui sollicite un des cinq sens. Ce « beau »-là est perçu par les cinq organes des sens. Des phénomènes de beauté tels que par exemple un goût agréable, un son, un spectacle charmant, la douceur, etc., résident dans l'objet lui-même et peuvent être perçus par tous les êtres. Mais en ce qui concerne les caractéristiques principales de la beauté dans la composition poétique, rien dans cette composition, hormis les lettres attachées ensemble, n'est objet de perception directe tel que le sucré, les spectacles plaisants, les sons, etc. Cependant, toute une palette de joies survient à l'esprit, et c'est comme si le lecteur les percevait directement. Mais là n'est pas la raison principale de la « beauté » dans la poésie. Le plus important est que l'esprit humain est immergé dans le sujet du poème. Par exemple, Ts'ang-yang Gyatso, le 6e Dalai-Lama, a écrit :

*La saison des fleurs est finie
Abeille, ne sois pas triste
Ma vie d'amant est terminée
Je ne dois pas être triste*

Quand nous percevons la fleur et l'abeille au travers des sens, il est difficile de dire si elles sont belles, alors que tout un chacun voit leur beauté dans ce chant. À travers la fleur et l'abeille, nous voyons clairement le tourment de l'amant qui fait son deuil de sa bien-aimée; et c'est pour cela qu'elles sont belles.

La beauté de la poésie ne fait pas que copier les lieux des cinq sensations. Elle se déplace depuis la base réelle de l'esprit humain, et ses constituants, pour résider sur une nouvelle base. La réalité matérielle spécifique du sujet d'un

poème ne possède pas le pouvoir inné de la vie. La raison de la beauté du poème, c'est la possibilité de voir de nouvelles images associant des pensées et des sentiments inédits.

Ce genre de beauté ne peut être détruit ni par un lieu, ni par un moment, ni par des conditions spécifiques. La beauté d'un objet perçu par les cinq sens dépend de l'endroit, du moment, et de la condition. La beauté de la poésie est établie en se libérant de l'endroit, du moment et de la condition. La force vitale innée de la fleur est anéantie par les saisons, mais quand la vie humaine pénètre dans cette fleur, à travers un poème, les saisons ne peuvent plus l'affecter. L'esprit humain est emporté par son désir de vêtements, de nourriture, et de gloire.

Mais quand il se porte sur une fleur dans un poème, il n'est plus sujet à ces désirs. La beauté a lieu dans la poésie dans la mesure où la base (le sujet du poème) et les phénomènes qui lui sont attribués (les sentiments humains projetés sur cette base) se fondent totalement l'un dans l'autre. Tous les secrets de l'esprit humain apparaissent à l'intérieur des images, et chacune des lettres des phrases forment le poème : les images et les mots qui sont produits par le stylo du poète sont comme des globes de cristal où on peut voir l'intérieur de l'extérieur et l'extérieur de l'intérieur.

Dans l'esprit humain, certains sentiments sont troubles et obscurs, d'autres sont mélangés à d'autres et incapables d'exister par eux-mêmes, d'autres encore sont instables, ils vont et viennent, d'autres ne seront pas extériorisés car ce sont des expériences mentales inexprimables, et d'autres enfin sont bons dans leur essence mais entachés d'attachement et deviennent impurs. La poésie vainc ces défauts quand les sentiments humains sont projetés sur une autre base, où sont exprimés des sentiments clairs, purs, et définis.

Cependant, les peuples, les générations, les poètes et les lieux diffèrent, aussi les sentiments projetés par l'esprit humain, ainsi que les images et expressions imprégnées de ces sentiments, seront-ils différents et particuliers. Même pour deux poètes nés au même moment, au même endroit, et de même nationalité, les sentiments projetés par leur esprit diffèrent, tout comme la base de l'objet sur lequel les sentiments sont projetés. Même à l'intérieur d'un même texte d'un seul poète, ils peuvent différer.

Toutefois, dans un domaine plus large, la poésie et les poètes nés dans des lieux différents, à des époques différentes, partagent certaines caractéristiques de base. Dans la Nouvelle Poésie, quelles sont les caractéristiques communes des sentiments humains projetés et quelle est la base sur laquelle ils sont projetés? Tout d'abord, nous avons abordé dans la partie 4 la base sur laquelle

les sentiments sont projetés, quand il a été question du sujet ou du thème du poème. Deuxièmement, la poésie traditionnelle est dépourvue des sentiments projetés par la Nouvelle Poésie. Également, l'attitude des poètes traditionnels et modernes envers la doctrine est totalement opposée. Ce sont là trois caractéristiques évidentes qui illustrent la nouvelle direction empruntée par la Nouvelle Poésie.

Qu'un poème soit en vers libre ou non, n'a rien à voir le fait qu'il relève ou non de la Nouvelle Poésie. Il convient plutôt de regarder en premier lieu s'il associe la nouvelle psychologie humaine à la nouvelle « force vitale » de la poésie — mais si un poème est doté de force vitale, il n'appartient pas automatiquement au style « Nouvelle Poésie ».

À la lecture de la poésie contemporaine tibétaine, la première chose ressentie est le battement de cœur des Tibétains. Dans les images et les expressions de ces poèmes nous voyons le courage en action des Tibétains, qui repartent sur le champ de bataille au risque de leur vie, avec leurs plaies physiques et mentales pansées. Dans « Le torrent de la jeunesse », l'image du torrent respire le courage des Tibétains. Le « corps » est le torrent, et la « force vitale » est le cœur du Tibet. La force vitale des Tibétains est projetée sur l'image du torrent. Le poète lui-même contemple le torrent, étonné; il s'exclame :

*Oh, oh, jeunesse du torrent
Torrent de la jeunesse*

Tout en disant cela, il projette mentalement l'amour qui réside dans son cœur sur le torrent. Le torrent n'est pas gouverné par les lois de la nature; il est gouverné par le courage des Tibétains. Le courage des Tibétains n'est pas gouverné par le désir de vêtement, de nourriture, et de gloire sociale. Il est gouverné par le personnage du torrent, qui coule sans cesse, saute avec fierté, et se mêle aux autres cours d'eau.

Inspirés par « Le torrent de la jeunesse », de jeunes poètes nés à l'intérieur du Tibet ont composé de nombreux poèmes où transparait le nouveau courage des Tibétains. À cause de cela, certains lecteurs ne sont capables de ressentir la beauté de la poésie que s'ils entendent le battement de cœur courageux des Tibétains dans les images et les expressions du poète. Ce courage a non seulement ouvert la porte de la composition de la Nouvelle Poésie, mais il est la source de la diffusion du style de composition d'une grande partie de poésies appartenant à cette Nouvelle Poésie.

L'amour entre l'homme et la femme est un autre sentiment qui est projeté mentalement par les poètes contemporains. Parce que la majorité des poètes

traditionnels est prisonnière des vues religieuses, l'amour entre l'homme et la femme est classé comme un défaut. La majorité de la poésie traditionnelle ne transpose pas l'amour entre l'homme et la femme sur les objets dignes de louange. Parfois, cet amour sert à symboliser ou illustrer les défauts de ce monde, les relations de maître à disciple, ou la foi en la religion. Les poètes traditionnels ont une conception étroite et, en fin de compte, répressive, de l'amour entre homme et femme. Les poètes contemporains ne sont pas limités par ces vues, et ils chérissent la nature humaine dans sa réalité. Ils voient en l'amour homme/femme un composant essentiel de la vie humaine.

L'exemple suprême de la capacité de l'esprit humain à tout abandonner et se perdre est l'amour entre un homme et une femme totalement submergés par un amour sincère et passionné. Quand le pur amour pénètre l'esprit, il n'y a plus de place pour le désir de nourriture, de vêtement, ou de gloire. L'impression de la personne transforme également le monde extérieur selon ses désirs; et elle entend les ailes de l'abeille annoncer tristement la fin de la saison des fleurs, tout comme elle entend les mots de son aimé(e) dans le son de la chute d'eau.

Pour les poètes contemporains, l'amour entre homme et femme est la forme suprême d'amour dans le monde, aussi l'amour, ou ce qui en fait partie, n'est-il pas sujet à l'opprobre, et il n'est nul besoin de le réprimer. À la vue de jeunes gens, de nos jours, qui s'aiment sans se cacher, les vieilles personnes aux vues traditionnelles :

*Remuent la tête de tous côtés
Le monde est sens dessus dessous*

La jeunesse d'aujourd'hui répond :

*Oh!
Ne soyez pas surpris
Ne ressentez pas de honte
Ce qui est arrivé
Est un pas joyeux
Accordé au cours de l'histoire
Regards irrités et damnations
Ne font pas obstacle, n'interfèrent pas
Ce qui s'est passé
C'est un coup de poing de liberté
Porté au conservatisme et à la lâcheté*

La troisième caractéristique qui distingue poètes traditionnels et poètes contemporains est la manière dont ils transposent à une autre base les plus nobles qualités humaines (aimer les autres plus que soi, l'humilité sans l'orgueil, la diligence sans fatigue, etc.).

Dans la poésie traditionnelle, les Trois Joyaux etc., deviennent les objets de louange les plus élevés, et certains des attributs de l'« arbre qui exauce les désirs », du lion, du ciel, etc., sont isolés et servent de symboles. Quelles sont donc les principales différences entre la poésie traditionnelle et la poésie contemporaine? Les poètes traditionnels attachent certains attributs d'un objet au thème du poème; le thème doit se modeler selon une nouvelle forme. Les poètes contemporains isolent les divers éléments du sujet humain, et font symboliser la nouvelle force vitale par l'objet externe. Les poètes traditionnels reconstruisent les images déjà existantes du sujet lui-même avec les attributs de l'objet. Les poètes contemporains combinent les caractéristiques de l'objet avec les sentiments qui apparaissent dans l'esprit du sujet, et innovent en construisant une image qui n'appartient ni au sujet, ni à l'objet.

La comparaison entre poètes traditionnels et poètes contemporains permet de percevoir une autre différence : elle réside dans l'objet du transfert des sensations. Les poètes traditionnels, quand ils transposent les plus nobles qualités humaines, se concentrent sur la manière dont l'objet est considéré habituellement par le monde. Ils ne s'inquiètent donc pas de son éventuelle valeur pratique dans leur propre vie. Par exemple, la fleur de lotus, l'arbre qui exauce les souhaits, la vache au lait d'abondance, le lion, l'éléphant, etc., apparaissent dans nombre de poèmes tibétains, mais quelle est leur valeur pour la société tibétaine? Si les poètes transposent des vertus humaines sur ces images, c'est parce qu'ils ne font que suivre ce qui est dans les livres. Les poètes contemporains choisissent des objets dotés de valeur pratique dans leur vie et dans leur milieu traditionnel, et transfèrent sur eux des vertus humaines sans se soucier de la réputation de l'objet en question. Le poème de Jangbu, « Enflammez-moi », en est un excellent exemple. Le sujet de son poème est la bouse du bétail, dont la particularité est de fournir lumière et chaleur sous la tente des nomades, à mesure qu'elle se consume et devient cendre. Elle illustre sans détours le sentiment humain d'« aimer les autres plus que soi ».

(1992)

Traduit par Françoise Robin

1. Typologies de chants et poèmes tibétains.

2. Les Trois Joyaux : Le Bouddha, le Dharma et le Sangha (communauté de religieux).

3. Oiseau mythique.

Anne-Marie Blondeau

Les « textes-trésors » (terma)

*Trésors scellés! Cachettes scellées! Secrets scellés!
Des trésors gîtes profonds scellés! Stabilité scellée! (...)
À la grande montagne sans tête, à la Gueule du Gouffre du Seigneur des Morts,
en haut de la vallée de Semo, aux Trois Roches, à Nosbhaga,
aux carrefours, aux ravins du sud et du nord, de l'est et de l'ouest,
Padma, convertissant le pays des Ravins,
cacha cent huit grands trésors et, en outre,
soixante-douze mille petits trésors.
Aux neuf pays perdus des Herbes et des Eaux et aux huit ermitages
il cacha un par un cent huit trésors tibétains
et dix millions nonante mille menus trésors¹.*

Il n'est pas de religion, sans doute, qui ne repose sur une révélation, et nombreuses sont les cultures qui ont secrété des œuvres littéraires qui s'affirment le produit d'une inspiration divine; la Bible en est probablement l'exemple le mieux connu en Occident. Les « textes-trésors » tibétains peuvent se ranger sans conteste dans cette catégorie de littérature révélée et pourtant, leur composition présente des caractéristiques tout à fait originales et intrigantes.

S'il ne sera question ici que des textes, ce que les Tibétains appellent « trésors » (*terma*) comporte également la découverte « inspirée » d'objets religieux : statuettes ou instruments culturels. Ceci met déjà sur la piste de l'originalité première des « trésors » : leur mode de révélation. Il s'agit en effet de textes ou d'objets qui sont supposés avoir été cachés par un saint personnage à l'époque de la première diffusion du bouddhisme au Tibet (qui s'achève au IX^e siècle de notre ère avec la chute de l'Empire tibétain), pour servir aux générations futures en prévision des temps de déclin de la Doctrine qui vont advenir.

Selon la tradition, l'enfouissement du texte s'accompagne d'une série d'actions dont la relation servira ultérieurement à authentifier le « trésor » : tout d'abord, le Saint le transmet par initiation à celui de ses disciples qui, dans une vie ultérieure, sera destiné à le redécouvrir, implantant ainsi dans sa conscience la potentialité de sa remise au jour. Puis il scelle le trésor des sceaux d'infrangibilité et de secret et il énonce la prophétie qui dévoile l'époque et l'auteur de sa découverte, ainsi que les signes qui permettront de discerner que le moment est venu de le mettre au jour; enfin, avec des vœux

prémonitoires, il le confie à la garde de divinités du sol qu'il a soumises à son pouvoir et liées par serment au service de la Doctrine : il leur intime l'ordre de ne laisser prendre ce trésor que par l'être prédestiné annoncé dans sa prophétie. Ainsi garanti contre toute dégradation ou extraction indue, le texte est caché dans les lieux les plus divers : sites naturels (grottes, rochers, lacs...), ou monuments religieux (piliers de temples, intérieur de statues, de *stūpa*...).

La disparition de l'Empire tibétain engendra une période de troubles civils, la dispersion des communautés monastiques que protégeait le pouvoir, et la ruine des monuments religieux. Il ne semble pas étonnant, donc, que des découvertes « archéologiques » pour ainsi dire se soient produites ultérieurement, qui auraient pu donner naissance à cette tradition des « trésors ». Le cas est attesté au X^e siècle, où quelques découvreurs obtinrent de la main de pillards les textes qui leur étaient prophétiquement destinés ; et l'on pourrait soupçonner que certaines découvertes rapportées de nos jours, après les destructions massives de la Révolution Culturelle, relèvent de circonstances similaires. Mais ces cas sont trop peu nombreux pour rendre compte de la masse littéraire considérable produite au cours des siècles par ce type de révélation.

L'hypothèse ne peut pas davantage être retenue lorsque l'on considère la nature même des « textes-trésors » : bien rares, en effet, sont ceux qui se présentent sous une forme développée immédiatement lisible ; la plupart ne sont que des fragments de papier jaune (systématiquement appelés « rouleaux de papier jaune », ces rouleaux étant la forme traditionnelle du livre à l'époque impériale), qui ne comportent que quelques signes dans des écritures mystiques inconnues du commun. Le découvreur lui-même devra le plus souvent recevoir une révélation supplémentaire qui lui permettra de décrypter le texte pour en établir la version définitive en tibétain, version qui va de quelques pages à des milliers, formant des collections de plus de vingt volumes parfois. De la même façon, on ne peut pas mettre sur le compte de découvertes archéologiques les textes que le découvreur va retrouver au moment fixé par la prophétie, enfouis dans sa conscience.

Cette disproportion entre la réalité matérielle du « trésor » et son interprétation par le découvreur fait évidemment peser le soupçon sur l'authenticité des « trésors » et la bonne foi de leurs découvreurs : ni les tibétologues, ni les Tibétains sceptiques ne se sont privés de taxer ces textes d'apocryphes. On ne peut certes soutenir que les textes-trésors tels qu'ils sont transmis proviennent de l'époque impériale et, au sens strict, ce sont bien des apocryphes ; mais cela n'explique ni leur prolifération, ni le courant culturel et spirituel fécond qu'ils ont suscité jusqu'à nos jours. Mieux vaut sans doute chercher à comprendre

le processus de surgissement des « trésors » et prendre en considération le milieu de visionnaires dans lequel ils sont apparus. C'est à juste titre qu'on a pu rapprocher cette création littéraire inspirée, de celle de l'épopée de K'gsar. La qualité littéraire des « textes-trésors » est pourtant bien loin d'égaliser celle de l'épopée. Littérature religieuse, et plus spécifiquement tantrique, elle est composée essentiellement de textes de base considérés par les adeptes de la tradition comme canoniques (des *tantra*), et de textes d'application : rituels en tous genres et instructions pour la pratique spirituelle; aux yeux du profane, elle apparaît souvent stéréotypée, répétitive et sans grande invention littéraire.

Seule une petite partie de ces textes forme une catégorie à part qui présente de véritables qualités narratives et, parfois, littéraires; on pourrait les définir comme historiographiques et hagiographiques : ce sont de grands cycles légendaires qui relatent les hauts faits des fondateurs de la tradition. Chantant la sainteté des empereurs tibétains protecteurs de la religion, ils ont joué un rôle essentiel dans la réécriture de l'histoire, après que le bouddhisme ait imposé sa domination au Tibet, transformant en une « histoire sainte » la période glorieuse, mais troublée, de l'ancienne dynastie. Leur composition reste une énigme; on ne peut que supposer l'assemblage par le « découvreur » de traditions orales éparses et de récits divers. Mais ici, la création littéraire existe, et l'on se trouve devant l'œuvre d'auteurs véritables.

1. G.-Ch. Toussaint, *Le Dict de Padma*, Paris, Leroux, 1933, rééd. *Le Grand Guru Padmasambhava. Histoire de ses existences*, Paris, Michel Allard, 1979.

Samten Karmay

L'épopée tibétaine

L'épopée tibétaine de K'esar a une longue tradition. C'est aussi la plus longue épopée du monde. J'en ai vu moi-même plus de cinquante volumes tous édités récemment en Inde, au Tibet et en Chine, sans compter les manuscrits de chapitres non édités et conservés dans les bibliothèques occidentales. Au début de ce siècle, ces manuscrits ont servi à la recherche sur l'épopée tibétaine effectuée par plusieurs chercheurs allemands et russes. Dans les années cinquante, ces manuscrits ont été également étudiés surtout par R. A. Stein, le plus célèbre chercheur sur le sujet. Son ouvrage monumental, *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet* (PUF 1959), reste la pierre angulaire de la connaissance de la littérature épique tibétaine.

Au Tibet, le centre de la diffusion de l'épopée de K'esar se trouvait à l'origine, c'est-à-dire aux environs du XV^e siècle, dans une région située entre le Kham et l'Amdo. L'épopée s'est ensuite diffusée non seulement dans l'ensemble du Tibet, mais aussi dans les pays voisins où un certain nombre d'épisodes furent traduits, adaptés ou simplement transformés dans des langues telles que le burushaski au Gilgit et le ladakhi à l'ouest du Tibet; au sud, l'épopée était bien connue des peuples himalayens de culture tibétaine, y compris chez les Lepcha du Sikkim. À l'est et au nord-est, l'épopée de K'esar se répandit rapidement, surtout chez les Mongols, et elle se mêla aux rituels chamaniques chez les Bouriates de Sibérie. Plus loin encore au nord-est, en Mandchourie, l'épopée de K'esar fut populaire surtout parmi les fidèles du bouddhisme tibétain, mais, fait intéressant, ce fut chez les Mandchous bouddhistes que le héros de l'épopée, le roi K'esar, devint une divinité religieuse.

Au Tibet, l'épopée était et est encore de nos jours très populaire, surtout chez les laïcs dans le Kham et l'Amdo. Dans la période pré-communiste, ce furent les chasseurs, les brigands et les commerçants voyageant en caravanes qui récitaient les épisodes ou simplement racontaient les exploits de K'esar. En fait, chaque village avait souvent son propre barde, un homme ou une femme ordinaires mais qui se distinguaient des autres lorsqu'ils commençaient à chanter.

Souvent, ils devenaient des bardes professionnels et jouaient un rôle extrêmement important dans la diffusion orale de l'épopée. Ces bardes, pour la plupart analphabètes, pouvaient réciter un grand nombre d'épisodes différents de mémoire.

Le texte de l'épopée tibétaine se divise en deux styles : la narration en prose et les chants en vers. Tandis que les récits sont en prose, le dialogue entre deux protagonistes est en vers. Chacun d'entre eux énonce son nom, son origine et sa croyance. S'il s'agit de deux personnes qui vont se battre, elles communiquent d'abord en chantant en vers, puis elles engagent le combat. Les vers qui contiennent le dialogue sont dans une langue de nature poétique. Les bardes récitent donc la partie en prose tandis qu'ils chantent les vers, et cette partie est normalement beaucoup plus longue que celle en prose. Les bardes tibétains ne jouent d'aucun instrument musical pour accompagner leurs chants comme le font leurs équivalents mongols.

L'épopée tibétaine n'est pas simplement un corpus littéraire hérité du passé. Elle continue de se développer et est donc une tradition toujours vivante. Aujourd'hui encore, des auteurs ajoutent de nouveaux épisodes.

À l'origine, l'épopée tibétaine illustrait les aspects de la culture laïque, et glorifiait les actions héroïques et les exploits admirés par les hommes tibétains. À cause de ce thème, l'église lamaïque a considéré l'épopée avec méfiance. Il était interdit de réciter ou lire des livres de l'épopée dans les monastères et même, pour certaines régions, dans les chapelles privées des maisons. Et pourtant, l'épopée tibétaine n'est pas sans influence bouddhique. Bien plus, on sait que la plupart des auteurs des épisodes consignés par écrit, qui restent anonymes, étaient des écrivains bouddhistes, car sont mentionnées dans le texte certaines divinités et idées bouddhiques. Le roi K'gsar, qui est le héros principal, est ainsi souvent présenté comme la « manifestation » du saint bouddhique semi-légendaire appelé Padmasambhava, « Celui qui est né du lotus ».

Dans le cadre traditionnel de l'épopée, K'gsar est né dans un royaume appelé Ling et situé au nord du Kham. Il en devient le roi après avoir gagné une longue course de chevaux qui lui confère le droit de se marier avec Drukmo, une femme réputée hors du commun, et convoitée par tous ses rivaux. Un des personnages centraux de l'épopée, elle a aussi une rivale, Mgsa, qui est en fait la favorite du héros.

K'gsar est déchiré entre ces deux femmes, et c'est autour de ce thème que les deux plus longs épisodes tournent. Mgsa est enlevée par le roi du royaume du Nord, appelé Lutsän, le Grand Démon. Tandis que K'gsar part à la poursuite des ravisseurs de Mgsa, en son absence, Drukmo est, à son tour, enlevée par le roi de Hor. L'épisode du royaume du Démon existe en plusieurs volumes et en différentes versions, alors que celui de Hor est en deux volumes. Ces deux épisodes sont les plus connus et les plus populaires. La

honte entraînée par la perte de la femme aux mains d'un ennemi oblige l'homme à la récupérer afin que son honneur et celui de sa communauté soient restaurés.

Au cours des différents épisodes, K'esar s'incarne dans des personnages supranormaux : il est à la fois celui qui accomplit des miracles, un magicien, un roi des fées et un grand brigand. Comme dans le cycle du roi Arthur en Occident, il est entouré de trente chevaliers fidèles avec lesquels il gouverne le royaume de Ling. K'esar est en même temps un héros de roman d'aventures et de mythe historique. L'épopée tibétaine est donc un miroir qui reflète la société traditionnelle, sa vie sociale, politique et culturelle à travers les siècles. Elle est un véritable réservoir de contes, de mythes, ainsi que de récits d'exploits des laïcs, et K'esar y émerge comme un symbole de nationalisme sur le plan politique et culturel. La littérature épique apporte donc une contribution essentielle pour la préservation de l'identité nationale du Tibet.



Yang Enhong

*Qui sont les bardes? **

L'épopée tibétaine du « Roi K'gsar », la plus longue du monde, se transmet depuis des générations au Tibet et sa tradition orale est toujours bien vivante. Elle jouit d'une grande popularité dans les zones tibétaines grâce aux générations de chanteurs locaux. J'ai visité de nombreuses régions, interviewant environ quarante chanteurs pendant les années 1980. Mon étude montre qu'il y a une centaine de bardes au Tibet, que le style et la mise en scène varient d'une région à l'autre, et que l'épopée s'est transmise de diverses manières. On peut diviser les chanteurs de l'épopée de K'gsar en cinq groupes :

1 – Les bardes d'inspiration divine, qui déclarent avoir eu un rêve miraculeux, puis, à leur réveil, avoir été capables de chanter l'épopée de K'gsar, qu'ils ont ensuite passé leur vie à raconter. On dénombre vingt-six bardes d'inspiration divine, issus de familles de chanteurs célèbres, et originaires pour la plupart des régions de Nakchu, Ch'amdo (Région Autonome du Tibet), Golok et Kyekundo (Qinghai). L'instrument le plus important de ces bardes divins est un chapeau particulier, le *chapeau de chant*, qui leur confère des pouvoirs magiques. Avant de commencer, le chanteur (parfois la chanteuse) tient le chapeau dans sa main gauche, et le désigne de sa main droite, en expliquant son origine, sa forme et sa symbolique. Ce n'est qu'ensuite qu'il (elle) peut commencer à chanter. Ces bardes disent qu'aussitôt le chapeau sur la tête, l'épisode de l'épopée tombe sur leur esprit. Pour la plupart âgés, certains d'entre eux sont morts ces dernières années.

2 – Les bardes par l'écoute, qui ont été élevés dans un milieu où l'on chante l'épopée. Ils deviennent familiers de K'gsar en écoutant les épisodes pendant de longues années, puis se mettent à chanter eux-mêmes. Ce groupe représente la moitié des chanteurs.

3 – Les bardes qui s'inspirent du monde matériel et du monde spirituel pour élaborer un épisode. Ils appartiennent en majorité à l'école du bouddhisme tibétain *nyingmapa*. Cette tradition suit en effet celle de l'école *nyingmapa* pour qui le Maître Padmasambhava introduisit les écritures bouddhiques dans le monde matériel et spirituel. Un tel barde, K'uru Gyaltsân (né en

1967), a été découvert dans la région de Golok (Qinghai). Il a achevé la mise par écrit de ses épisodes, soit 13 volumes, dont l'un a été publié par les Editions du Qinghai.

4 – Les personnes dotées d'une belle voix et qui savent lire. Elles chantent l'épopée à partir d'un texte, accompagnées d'une riche mélodie. Les bardes de ce groupe sont originaires de Yushu (sud Qinghai) et de Derge (ouest du Sichuan), deux régions de contacts et au niveau scolaire élevé. Ce type de barde est assez répandu.

5 – Le barde au miroir, qui 'voit' les formes écrites de l'épopée dans un miroir de bronze, les copie puis les transmet par le chant. On ne connaît qu'un barde dans cette catégorie, K'atsa Trapa Nyangwang Gyatso (1913-1992), de la région de Rjwoche (Ch'amdo). Il a recopié onze volumes à partir d'un miroir, et l'un d'eux a été publié par les Éditions de la Région Autonome du Tibet. Ce barde était également connu pour ses dons de divination.

Les meilleurs bardes sont les bardes d'inspiration divine qui vivent dans les régions pastorales. Ce sont pour la plupart des hommes âgés et illettrés. Doués d'une mémoire extraordinaire, ils peuvent réciter une, deux ou plusieurs dizaines de volumes, voire des centaines. Chaque volume comptant cinq mille lignes, vingt volumes représentent cent mille lignes, soit un à deux millions de mots, si on inclut la prose. L'enregistrement du barde Tr'akpa (1906-1986) a duré 998 heures, celui de la chanteuse Yumän (née en 1957) 859 heures. Samdrup (né en 1922) a totalisé 2 312 heures d'enregistrement, et Ts'ering Wangdü' (né en 1932) 620 heures. Et cela ne représente qu'une fraction de l'histoire qu'ils possèdent dans l'esprit. Les bardes sont vraiment des bibliothèques épiques vivantes.

De plus, tous les bardes ont fait plusieurs rêves dans leur jeunesse, à la suite desquels ils se sont mis à chanter. Tr'akpa a commencé à l'âge de 9 ans, Yumän à 16 ans, Ts'ewang Gyurme' (1915-1994) à 13 ans, Samdrup à 15 ans, et Ts'ering Wangdü' à 13 ans. Les séquences des rêves peuvent différer : ainsi, certains (Ts'ewang Gyurme' par exemple) rêvent de scènes épiques où ils sont eux-mêmes présents. D'autres, comme Tr'akpa, rêvent qu'un dieu ou un héros épique les invite à diffuser l'histoire de K'esar par leur chant.

D'autres encore (Samdrup, lui-même illettré) lisent en rêve des manuscrits entiers de l'épopée qu'ils chantent par la suite. Ts'ering Wangdü' fit une série de rêves lors desquels l'épopée lui fut transmise. D'autre part, certains nais-

sent dans une famille dont le père ou le grand-père connaît l'épopée. Ils vivent souvent dans des régions où K'esar est célèbre, et baignent dans l'ambiance de K'esar depuis des générations. Enfin, tous ces bardes ont des expériences de vie particulières : en effet, leur statut autrefois très bas les obligeait à errer sur le plateau tibétain pour gagner leur vie avec leurs chants. Leur mode de vie leur réservait donc de nombreuses expériences et des rencontres avec d'autres bardes, ce qui leur donnait l'occasion d'enrichir leur art.

Bien que des savants ou des moines bouddhistes aient consigné par écrit ou gravé sur bois des épisodes de l'épopée, l'illettrisme d'une grande partie de la population tibétaine rend difficile même de nos jours sa diffusion écrite.

C'est pourquoi elle s'est répandue *via* le chant pendant un millier d'années. Elle vit à travers les bardes, qui en possèdent d'innombrables volumes en tête. Mystérieuse transmission d'une génération à l'autre, styles de chants, riches mélodies, langue archaïque, et spécificités musicales : les bardes sont indispensables aux chercheurs qui se penchent sur la question de l'origine et du mode de circulation de l'épopée de K'esar.

Récemment, des universités et des instituts ont invité les meilleurs bardes pour les enregistrer et permettre à l'épopée de vivre pour toujours. Sinon, l'épopée se perdra à leur mort.
Nous avons encore un long chemin à parcourir.

*Publié dans le *ILAS Newsletter* n° 18, février 1999

Traduction de l'anglais par Françoise Robin

Alexander Fedotoff

La versification dans la poésie ancienne

Le *Kāvyaḍarsha* de Dandin, une des meilleures œuvres jamais écrites par un théoricien indien sur la littérature de type Alamkara (ornementale), joua un rôle significatif dans le destin de la poésie classique tibétaine. Sakya Pandita (1182-1251) fut le premier à en traduire des extraits en tibétain. Il fut certainement le premier, mais pas l'unique Tibétain, à apprendre la théorie de l'Alamkara indien et à poursuivre des études de sanskrit en Inde, au Népal et au Tibet. De plus, les Tibétains ne se contentèrent pas de traduire admirablement le *Kāvyaḍarsha*, mais composèrent aussi de nombreux commentaires de ce traité, et ce, du XIII^e siècle jusqu'à nos jours. Quoi qu'il en soit, l'introduction des règles et des principes de l'Alamkara dans l'écriture versifiée tibétaine se fit graduellement.

Il serait totalement erroné de croire que pendant la période qui précéda l'introduction du *Kāvyaḍarsha* de Dandin, la poésie tibétaine ne possédait ni règles ni méthodes autochtones. Cet article, qui n'est qu'une introduction au sujet, se propose de souligner les formes, structures et rythmes qui peuvent être tenus pour d'origine tibétaine.

Par le passé, les Tibétains ont créé un éventail fascinant de chants, poèmes, hymnes, plaintes, louanges et narratifs épiques, où l'on trouve des passages poétiques de longueur et de qualité considérables. De plus, tous ces genres poétiques se retrouvent dans l'Épopée de K'esar de Ling — une des épopées les plus célèbres au Tibet, et la plus étudiée par les chercheurs. Une autre source d'œuvres poétiques tibétaines composées pendant l'époque pré-bouddhique, voire pré-Bön (*p'ñn*), sont les mythes, les légendes et les courts récits populaires trouvés à Dunhuang et publiés principalement par F. W. Thomas. Il faut souligner qu'aucun texte de cette époque ne fut composé exclusivement en vers : on trouve d'habitude un mélange de versification et de récits en prose. Cette nature syncrétique semble confirmer l'existence d'une tradition globale littéraire et populaire en Asie Centrale. En règle générale, ces récits sont des œuvres composites, mi-épiques, mi-légendaires, qui passent brusquement d'une forme sèche et terre-à-terre à une forme extrêmement poétique et impressionniste. Le contenu et la qualité littéraire de ces écrits sont souvent inégaux. De manière générale, la qualité poétique de ces écrits syncrétiques dépasse dans tous les domaines celle des passages historiques.

Les plus anciens documents où l'on trouve ces mythes, légendes, et chants,

nous content d'étonnantes histoires sur l'origine et les qualités surnaturelles des dirigeants primitifs du Tibet. Ils nous parlent également de l'Âge d'Or légendaire, de la domestication animale, et de la stratification originale du monde. Un des aspects les plus frappants de ces récits anciens, et plus particulièrement des passages poétiques, est le sentiment d'étonnement et d'orgueil que les premiers habitants du Tibet semblaient nourrir envers leur pays :

*Ce centre du Ciel
Ce noyau de la Terre
Ce cœur du monde
Entouré de neige
La source de toutes les rivières
Où les montagnes sont hautes et la terre est pure*

(D. Snellgrove et H. Richardson,
A Cultural History of Tibet, London, 1967, p. 24)

Dans certains passages poétiques à l'intérieur de ces mythes, on trouve parfois des maximes archaïques quelque peu naïves et allégoriques. Par exemple :

*De tous les arbres, le plus élevé est le pin
De tous les fleuves, le plus bleu est le Yarlung
Et Yar lha Sham po est le dieu suprême!*

(Ibid., p. 25)

C'est principalement la clarté sémantique et la lucidité de ces maximes qui les ont préservées jusqu'à nos jours sous forme de poèmes. Très souvent, ces maximes, telles que celle mentionnée ci-dessus, se présentent sous forme de triade. Ce genre poétique est répandu non seulement parmi les Tibétains, mais aussi dans les traditions orales d'autres peuples d'Asie centrale. Contrastant avec le folklore altaïque, où la triade existe séparément et peut être traitée comme un genre spécifique, la triade dans les récits anciens du Tibet s'inscrit dans le texte de manière organique. Autrement dit, elle n'est pas séparée du corps narratif principal. La triade, en tant que structure de la poésie tibétaine, est le résultat du redoublement sémantique et verbal, comme on peut le voir dans le passage suivant, tiré de l'Histoire de la Séparation du Cheval et du Roi :

*Sa chair, les oiseaux la mangèrent, hrül hrül
Son sang, le sol le but, chip chik
Ses os, l'ours les rongea, t'rum t'rum
Ses cheveux, le vent les emporta petit à petit, p'än p'ün*

(F. W. Thomas, *Ancient Folk-Literature from North-Eastern Tibet*, Berlin, Akademie Verlag, 1957, pp. 12 et 24)

En plus de ces triades formées par la redoublement sémantique et verbal, le processus encore plus archaïque du simple refrain est très répandu dans les mythes et légendes anciens. Il ne fait pas de doute que le redoublement et le triplement résultent du refrain ordinaire qui, lui-même, parallèlement à d'autres artifices poétiques, était une réponse à des critères stricts de récitation. Les triades tibétaines semblent très liées à un autre genre populaire, celui des *deu* (devinettes) que récitaient les bardes, et qui sont elles aussi caractérisées par leur nature indigène et que les Tibétains apprécient grandement.

Parfois, les anciens refrains tibétains sont chargés d'émotions spécifiques et d'une atmosphère extrêmement poétique, à l'exemple de cette courte complainte :

*Le benjamin n'a pas vengé la chair de l'aîné
Le cou n'a pas caressé la chair de la nuque
L'antique colère n'est donc pas éteinte
La douceur n'est pas récompensée*

(Ibid., pp. 13 et 24)

Dans le même mythe, on trouve certaines métaphores typiquement tibétaines :

*De la longue-bouche il n'y avait pas d'herbe
Du long-cou il n'y avait pas d'eau*

(Ibid., pp. 12 et 23)

La « longue-bouche » signifie la source et le « long-cou », l'herbe. Contrastant avec les métaphores d'origine sanskrite qui apparurent dans la poésie médiévale tibétaine après l'introduction de la poésie indienne ancienne, ces métaphores autochtones fonctionnent encore comme les noms sacrés des choses de grande importance dans la vie quotidienne des Tibétains. On peut même supposer qu'elles ont une origine populaire, et qu'elles furent transmises de génération en génération avant d'être codifiées dans les manuscrits de Dunhuang.

Une autre caractéristique de la poésie dans les mythes et légendes de Dunhuang est la particule *ni* qui met fréquemment l'accent sur le sujet logique. On la retrouve dans quasiment toutes les strophes citées dans cet

article. Même à ce stade ancien de développement de la poésie populaire tibétaine, la particule *ni* était traitée comme une sorte de césure, auquel cas son rôle général dans l'organisation poétique n'était pas de grande importance. Cependant, la particule *ni* semble être un des plus vieux moyens de versification tibétaine.

L'analyse de ces textes folkloriques anciens en vers et en prose nous permet de dire que d'une manière générale, leur beauté provient de leur versification, surtout en ce qui concerne le rythme et la structure. L'utilisation du récit poétique peut être observée d'un côté dans les monologues et les dialogues, et de l'autre dans les descriptions que l'on trouve dans les passages intermédiaires.

On trouve dans ces textes des images puisées dans une réalité typiquement tibétaine, ainsi, la turquoise, l'hémione (âne sauvage), le cheval, le yak, etc., ce qui prouve leur origine populaire et mythologique. Les aphorismes de Sakya Pandita, les chants de Miła Rāpa, du 6e Dalai-Lama, et de bien d'autres poètes, développent des motifs poétiques puissants. Ces motifs, représentés dans des mythes polyphoniques du point de vue sémantique, sont préservés de façon fragmentaire, mais on peut supposer qu'autrefois, les Tibétains composèrent de nombreux poèmes consacrés aux animaux et aux objets les plus significatifs dans les domaines de la foi et de la vie quotidienne, poèmes qui n'ont jamais été couchés par écrit.

Au tout début de la diffusion de la doctrine bouddhiste au Pays des Monts Neigeux, des motifs issus du milieu culturel indien, comme le *garuda* (oiseau mythique), *kāmadhenu* (la vache qui exauce les souhaits), *kalpavṛkṣa* (l'arbre qui exauce les souhaits), *kalmāsapada* (littéralement « jambe bariolée »), etc., firent leur première apparition dans les ouvrages des poètes tibétains. Pour les Tibétains, ces éléments importés occupaient une place secondaire dans leur connaissance du bouddhisme, et leur étaient tout à fait étrangers. L'utilisation d'une imagerie indienne par les poètes tibétains rencontra une quasi-incompréhension auprès du public.

Dans le mythe du cheval et du yak, certains refrains sont caractérisés par une structure parallèle. Dans ce cas, la répétition verbale résulte d'une tonalité épique distincte, qui devient caractéristique d'une grande partie des mythes et légendes anciens du Tibet. Par la suite, les récits épiques tibétains se formeront à partir de cette base. Il convient de noter l'existence d'une pseudo-rime caractérisée par l'utilisation du même verbe dans deux vers adjacents. Je pense que dans les récits mythiques et légendaires anciens du Tibet, ce type de structure binominale ne caractérisait pas encore le genre poétique. Néanmoins, on peut supposer que d'une façon génétique, ce type de struc-

ture a été lié à un parallélisme rythmique et syntaxique qui allait devenir plus tard la méthode poétique la plus frappante de la poésie médiévale tibétaine, particulièrement dans les *subhāsita* et les *lekshā'* (aphorismes) à valeur didactique.

Afin d'étayer cette affirmation, je voudrais mentionner le fragment narratif intitulé *Funérailles du Père Tengān Nyerpa* et *l'Histoire de la fiancée de Kyimpo Nyakchik*, où les structures binominales sus-mentionnées sont toutes imprégnées d'un contenu didactique :

Fait le jour, inachevé la nuit
Fait la nuit, inachevé le jour
Pourrissant en été, gelant en hiver
Un sac de céréales ne peut servir de sac de prémices

(Ibid., pp. 17 et 29)

De telles formules, qui abondent dans ces récits, ressemblent à des variations, c'est-à-dire des redoublements synonymiques d'un proverbe ou d'une affirmation. Les variations insistent généralement sur le contenu de l'affirmation et soutiennent un effet émotionnel. En général, on peut diviser les variations de la poésie tibétaine entre ordinaires qui sont créées par une répétition sémantique, et composées ou multiples, qui créent une atmosphère sensuelle et émotionnelle. Il est intéressant de noter que la variation fut développée par nécessité mnémotechnique. La plus belle variation composée que l'on trouve dans les anciens textes tibétains appartient au récit intitulé « Les âges du déclin : le royaume de Kyi et sa religion » (titre de F. W. Thomas). Il contient une sorte d'allitération initiale qui résulte de ladite variation :

Chaque matin, entrer dans son corps
Chaque jour, saisir sa chance
Chaque soir arborer fidélité

(Ibid., pp. 64 et 80)

Il est bien connu que dans la tradition poétique tibétaine, contrairement à la poésie populaire altaïque, l'allitération n'était pas une méthode versificatoire distincte.

Pour conclure, je souhaite souligner que par cet article, je visais simplement à expliquer des formes poétiques tibétaines autochtones dans la période pré-bouddhique, et pré-Alamkara ou pré-*Kāvya-darsha*. À cette époque, les vers contenaient encore de profondes traces et résonances populaires, parmi les-

quelles le refrain verbal et sémantique, le redoublement et triplement sous forme de triade, la variation (ordinaire ou composée), et l'utilisation d'images, de réalités, de motifs et de métaphores typiquement tibétains.

Traduit de l'anglais par Françoise Robin

* Paru dans *Tibet Journal*, 1998, XXIII, n° 1



Mireille Helffer

Pour une poétique de la langue

La transmission de l'épopée tibétaine de K'esar a la particularité de se situer à la frontière de l'oral et de l'écrit. En effet, au Tibet depuis la fin du XIX^e siècle, des versions de l'épopée transmises jusqu'alors par des bardes itinérants ont commencé à être notées par écrit puis à faire l'objet de publications xylographiques. De nos jours des éditions de plus de vingt chapitres connus de l'épopée se sont multipliées sous diverses formes, qu'il s'agisse de reproduction de manuscrits anciens ou d'éditions plus maniables de format à l'occidentale; s'y ajoutent la connaissance de versions orales, dont certaines ont pu faire l'objet d'enregistrements. Dans tous les cas, les observations effectuées par chercheurs et voyageurs concordent pour dire que l'épopée est transmise par des récitants solistes (*drungkän*), généralement des hommes, qui font alterner récits en prose et chants versifiés; ceux-ci prétendent souvent être directement inspirés par les héros de l'épopée.

Les remarques qui vont suivre, basées sur une longue fréquentation de textes et d'enregistrements, tenteront de dégager quelques-unes des caractéristiques poétiques de ces chants placés dans la bouche des différents héros, divinités et personnages de l'épopée; dans la plupart des cas, elles peuvent également s'appliquer à d'autres répertoires: chants de méditation *gur* ou textes rituels et même différentes catégories de chants populaires. S'appuyant sur des exemples précis, elles porteront successivement sur le vocabulaire employé (figures de style, onomastique, usage de dissyllabes et trisyllabes onomatopées), la métrique et l'organisation strophique, le recours fréquent à des « éléments de production ».

1. *Le vocabulaire et les figures de style (gyän = ornement)*

Force est de constater la présence d'un grand nombre d'épithètes-clichés à caractère descriptif ou métaphorique, formées généralement de deux syllabes. C'est ainsi que la terre est « étroite » tandis que le ciel est « grand abri » et invariablement « d'azur ». De leur côté, les nuages « viennent du sud » et la pluie bienfaisante, conformément à un modèle sanskrit, « a la douceur du miel »; le tonnerre est appelé indifféremment « tambour de l'été » ou « dragon turquoise venant du sud » tandis que le blizzard est porteur de grêle et la neige « blanche-moëlleuse ».

Les êtres humains et les divinités ont aussi leur lot d'épithètes propres : les dieux « des régions blanches » s'opposent aux démons « des régions noires », un guide spirituel est « compassionné » et les parents ne peuvent être que « pleins de tendresse », tandis que les jeunes gens sont « des tigres »...

Si l'on passe au domaine animal ou au monde végétal, les épithètes abondent : le lion est « à crinière de turquoise », et la lionne est qualifiée de « blanche », le tigre est « tout sourire », l'éléphant « puissant », le cerf est « grand mâle » ou « aux bois de [couleur] conque », l'hémione « museau blanc », le mouton « fortune blanche », l'abeille « à six pattes ».

En ce qui concerne toute une série d'objets usuels, la situation est la même et les exemples pourraient être multipliés.

Quelques caractéristiques de l'onomastique tibétaine méritent également de retenir l'attention : les noms d'hommes, de lieux, d'animaux, d'armes qui tiennent une place de choix dans le vocabulaire épique sont généralement formés de quatre syllabes et occupent donc plus de la moitié d'un vers. Leur présence récurrente s'inscrit dans un grand nombre de formules occupant la totalité d'un vers.

Plus spécifique, est l'usage fréquent de dissyllabes ou trisyllabes à caractère d'onomatopées qui prennent place en fin de vers, divisant ainsi le vers en deux parties, d'une part les quatre premières syllabes, d'autre part l'un ou l'autre de ces « impressifs » selon la terminologie adoptée par les linguistes.

La formation de ces expressions obéit à des règles précises :

- redoublement d'un mot racine pour les dissyllabes
- racine suivie d'une particule redoublée ou racine + se + racine pour les trisyllabes

Quelques exemples, choisis parmi les plus fréquemment observés et empruntés à un chant du chapitre de « La course de cheval » au cours duquel est reconnue la souveraineté du roi K'gsar (Helffer, 1977 : 358) feront mieux comprendre ce procédé, difficile à rendre en traduction, mais omniprésent dans la poésie tibétaine :

« Comme signe de l'aide des divinités du monde médian, les dieux guerriers s'accumulent en nuages épais *t'ip-se-t'ip*; [de *t'ippa* = s'accumuler]

dieux verma se répandent en une pluie douce *si-li-li*; [de *silwa* = ruisseler]
la voix retentissante du dragon-tonnerre gronde *u-ru-ru* ». [de *ur* = bruit, grondement]

2. La versification (*dəbjor*)

— le modèle de vers

Ces chants se présentent, avons-nous dit, sous forme versifiée : les vers sont très majoritairement à 7 syllabes et plus rarement à 8 syllabes ; dans les versions écrites, ils sont séparés les uns des autres par une simple barre de ponctuation ; aucun recours à une rime initiale (comme c'est le cas en mongol) ou finale n'est à signaler. C'est donc la structure métrique du vers qui est essentielle et elle est définie au début de chaque chant au moyen de syllabes sans significations telles que :

a-la t'a-la t'a-la re'
t'a-la lu-yi len luk re'

[ou dans le cas de vers à 8 syllabes *lu a-la t'a-la t'a-la re'*] à comprendre comme : [le chant] c'est *a-la t'a-la t'a-la* / *t'a-la* c'est la façon de conduire un chant.

Cette structure-type apparaît formée d'une succession de trois pieds dissyllabiques (*ts'ekpar ch'a*) dans laquelle chaque pied est formé d'une syllabe accentuée suivie d'une syllabe non accentuée, le vers se terminant par un pied catalectique (*ts'ekpar yachik*). Il s'agit donc d'un vers de type accentuel dans lequel la césure intervient généralement après les deux premiers pieds dissyllabiques. L'énoncé de ces syllabes initiales sera suivi d'un développement très stéréotypé dans lequel le personnage indique le lieu où se passe l'action, se présente lui-même de façon plus ou moins développée, explique la situation et précise ses intentions par rapport à son interlocuteur avant de conclure par une sorte d'envoi du type : si tu comprends ce chant, tant mieux pour toi ; si tu ne le comprends pas, il n'aura pas d'explication.

De nombreuses formules occupent la totalité d'un vers et certaines d'entre elles reviennent dans la quasi-totalité des chants ; il s'agit par exemple de questions de pure forme posées à l'interlocuteur :

Ce lieu, sais-tu bien quel il est ? *sa-di sa-ngo ma she' na*
Et moi, sais-tu bien qui je suis ? *nga t'ang nga ngo ma she' na*

Les réponses à ces deux questions font largement appel à l'onomastique, qu'il s'agisse de noms de lieux, de personnages, de chevaux ou d'armes (formés dans la majorité des cas de quatre syllabes que j'isole avec des /).

La réponse à la question concernant la localisation du chant pourra être exprimée ainsi :

Sa-di / Takrong kunkar la

Ce lieu / château personnel de Takrong dans

De même le personnage qui parle se présentera à son interlocuteur en insérant son nom après la deuxième syllabe du vers :

Ngandra Tamdrin marpo yin

Quant à moi / Hayagriva rouge / je suis

Quantité de formules-chevilles sont utilisées pour marquer des enchaînements; elles portent la marque du style oral et concernent par exemple un appel à l'attention de l'interlocuteur, l'annonce de ce qui va suivre ou l'annonce d'un spectacle.

— *L'organisation strophique*

Il y a lieu de noter le choix préférentiel d'une construction en distiques où, souvent, le premier vers énonce un exemple (*pe*) dont le sens (*t'ün*) est donné dans le second vers. À cette construction strophique régulière, peut s'ajouter un recours fréquent à un parallélisme strict entre strophes qui se suivent, comme en témoignent ces quatre distiques extraits d'un chant de Ts'angpä: Ngoluk :

*L'aku yakle ts'önbak rē'
ch'inlap mē'-na sado rē'*

Une belle statue de dieu, c'est un masque peint,
sans bénédiction efficiente, c'est terre et pierre.

*Lama yakle namsa rē'
Nyamtok me'-na osop rē'*

Un beau lama, c'est un vêtement
sans expérience spirituelle, c'est un prétentieux.

*Takshar yakle k'qtsön rē'
Nyjngdö' me'-na darma ser*

Un beau héros, c'est harnachement et armes,
sans courage au cœur, c'est un froussard.

P'umo yakle k'ögyän rē'

K'okshe me'-na k'hjarma re'

Une belle fille, c'est vêtements et parures,
sans bon sens, c'est une traînée.

D'autres organisations strophiques – quatrains, sizains, tercets, strophes de 5 ou 7 vers – prennent également place dans les discours épiques, mais plus rarement. L'exemple qui va suivre, composé de strophes de cinq vers, est une invocation que le devin adresse aux divinités des différents étages du monde : dieux du ciel, dieux du monde médian, divinités souterraines. Comme dans les exemples précédents, un strict parallélisme préside à la composition qui fait également place à des trisyllabes onomatopées en fin de vers :

*L'achen Ts'angpa karmo t'ε
Mikar t'ungki t'ortsuk chän
Takar trinpung ya-la-la
Ch'akna l'a-yi jutik dzin
Sipa mo-yi k'adzin dzö'*

Toi, grand dieu Ts'angpa Karpo,
homme blanc au toupet [couleur de] conque,
dont le cheval blanc [évoque] un amoncellement de nuages ya-la-la
toi qui tiens en main les ficelles de divination des dieux,
viens à l'appel du devin du monde.

*Nyänje Machen Pomra t'ε
Miser serkyi latö' chän
Taser jaö' kyi-li-li
Sipä: jutik ch'akna nyam
T'εring mo-yi k'adzin dzö'*

Toi, Seigneur des Nyän, [montagne] Machen Pomra,
homme jaune au turban doré,
dont le cheval doré [évoque] l'arc-en-ciel kyi-li-li

.....
.....

*Lugyäl Migön karmo
Mingön drülkyi dengka chän
Tangön k'upang t'u-lu-lu
Sipä: jutik ch'akna nyam
T'εring mo-yi k'adzin dzö'*

Toi, Roi des divinités souterraines, *Mingön karmo*,
homme bleu coiffé d'un capuchon de serpent,
dont le cheval bleu jaillit [comme un liquide] t'u-lu-lu

.....
.....

3. *Le recours à des « éléments de production »*

Profondément imprégné par un vocabulaire dans lequel abondent les expressions formulaires, ayant adopté différentes formes strophiques, le style épique tibétain fait aussi largement appel à ce que les spécialistes de la poésie héroïque ont appelé des « éléments de production », des sortes de développement pouvant comporter plusieurs strophes et pouvant être insérés à différents moments du récit : il pourra s'agir, par exemple, de décrire un rêve dont l'interprétation sera donnée par un autre personnage, d'énumérer les armes d'un héros et d'expliquer longuement leur symbolisme ou, comme dans le chapitre de « La Course de cheval », de décrire avec force détails les éléments qui constituent le « chapeau de méditation » qui va être offert au héros.



Si éclairante que s'avère l'étude de la poétique mise en œuvre dans les textes des chants de l'épopée de K'esar, elle ne saurait être séparée de l'étude des « airs » sur lesquels ces textes sont chantés. Chaque « diseur d'épopée » a en effet recours à un certain nombre d'airs-types associés aux principaux caractères de l'épopée : K'esar, Drukmo son épouse, les preux du royaume de Ling, etc.

Du point de vue formel, ils correspondent la plupart du temps à l'énoncé de deux vers entre les mots desquels ils introduisent des syllabes sans signification qui marquent des articulations syntaxiques, une césure, ou viennent compléter le dernier pied catalectique du vers. Seuls les documents enregistrés, fort difficiles d'accès, permettent d'aborder cet aspect musical de l'épopée qui, à la différence du texte, relève de la pure tradition orale.

Heather Stoddard

La peinture contemporaine à la fin du XX^e siècle

Au Tibet, avant 1959, l'innovation principale dans l'art de la peinture, face au monde nouveau, fut celle de la représentation du visage humain. Avant les années quarante, le portrait, comme le récit de vie, était réservé essentiellement aux personnages religieux. L'un des premiers innovateurs fut sans doute le célèbre Amdo Gendün Ch'ömpel (1905-1951) qui, de retour à Lhasa vers 1946 après douze années d'exil en Inde, commença à faire le portrait des laïcs, surtout des grands seigneurs et de leurs dames. En même temps qu'il dessinait l'être humain dans des contextes tout à fait laïques, il représentait des animaux et des scènes du monde « moderne », à la seule aide parfois de quelques traits de pinceau. De façon beaucoup plus élaborée, il exécutait également des peintures décoratives à l'intérieur des maisons, ainsi, un couple de tigres « vivants », dans le hall d'entrée de la maison du ministre Kapshöpa (elle fut détruite pendant la Révolution Culturelle).

Par la suite, son jeune disciple, Amdo Ch'ampa, exécuta des portraits de membres de la cour du 14^e Dalai-Lama, dont un exemple célèbre se trouve toujours dans la salle d'audience du Palais d'Été, au Nqrbu Lingka. La composition de cette peinture murale, et le style de l'ensemble, restent proches des scènes traditionnelles telles qu'on peut en voir au monastère de Samye, datant du XIX^e ou du début du XX^e siècle, tandis que les visages sont peints avec une expression réaliste, et apparaissent comme des copies de photographies, serties dans un décor rituel, ornemental et figé. Plus tard, dans les années quatre-vingt, Amdo Ch'ampa utilisa ce même style pour créer des « portraits » très vivants de personnages quasi mythiques, tels les trois « Empereurs du *Dharma* », Songtsän Gampo, T'risong Detsän, et Rälpachän (VII^e-IX^e siècles), dont les images les plus anciennes sont en stuc, très hiératiques et idéalisées.

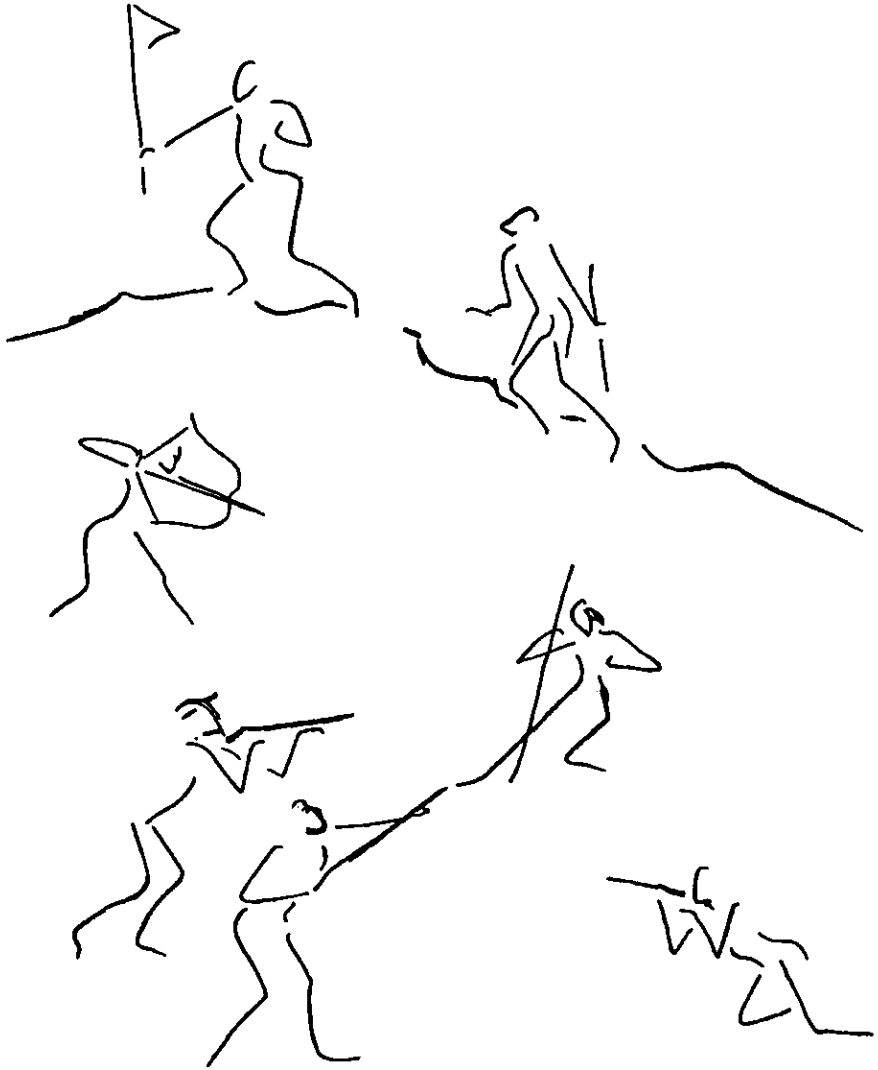
L'invasion des troupes de l'Armée Populaire de Libération, et le début du régime communiste, provoqua un changement profond dans les arts et la littérature tibétains. La tradition s'est maintenue, mais pas pour longtemps, car les revirements politiques quotidiens provoqués par la « révolution permanente » de Mao Zedong obligeaient également les artistes à s'aligner de façon supposée enthousiaste et intense sur les directives du Parti. L'art du « réalisme socialiste », s'inspirant directement de l'art soviétique, proposait un style qui répondait aux besoins des nouveaux maîtres. La critique virulente de la société dite « féodale » passait par l'écriture, par l'oral (lors de multiples

réunions) et à travers la sculpture et la peinture. La chambre des horreurs du musée de Madame Tussaud n'avait rien à envier aux nouvelles sculptures tibétaines en stuc. Un musée fut érigé au pied du Potala, pour montrer ces nouvelles images terrifiantes – qui n'avaient rien à voir avec les divinités terribles du *Vajrayāna* – et resta ouvert jusque vers le milieu des années quatre-vingt. Dans une société où le taux d'illettrisme est élevé, ces images soutenaient et décrivaient de façon hyperréaliste le discours du gouvernement, pour qui la société tibétaine ancienne représentait le mal absolu, justifiant ainsi leur prise de pouvoir au Pays des Neiges. Les représentations du palais du Potala, immense et menaçant, contre un ciel sombre et tourmenté, maintes fois reprises en peinture et en photo, symbolisaient le règne « tyrannique » des trois maîtres du peuple tibétain, c'est-à-dire le gouvernement du Dalai-Lama, les hiérarques religieux et les nobles.

Après quinze années de dictature totale, à la faveur de la chute de la Bande des Quatre et de la fin de la Révolution Culturelle, la critique sociale profonde et quelque peu hystérique que montrent ces peintures et ces stucs grandeur nature va laisser place à d'autres tendances. L'assouplissement politique du début des années quatre-vingt redonne enfin espoir en l'avenir. Mais la destruction intense de la Révolution Culturelle (qui dura au Tibet de 1966 à 1978) va conduire le peuple à se retourner vers son passé fantomatique. La nouvelle période de « reconstruction » et d'ouverture est accompagnée d'une tentative de reconstruction de tout le passé. Une grande partie de l'énergie artistique va dans les temples nouvellement bâtis partout sur le haut-plateau.

L'art et la littérature modernes ne redémarrent que timidement, et restent étroitement contrôlés par le régime. L'un des thèmes qui dominent pendant toute la période communiste est la dignité des « masses populaires », auxquelles la liberté et le bonheur de vivre ont été rendus par le Parti communiste. Des sculptures et peintures de proportions massives, représentant les héros de la révolution, sont copiées directement sur le modèle soviétique. On montre Marx, Engels, Staline, Lénine, Mao Zedong, comme des pères bienveillants, imposants et droits, entourés d'« enfants » – c'est-à-dire la masse laborieuse des *Han* et des « minorités nationales » – confiants, chantant et dansant de bonheur.

Une autre vision, plus romantique, entre en scène au Tibet pendant cette période, liée aux représentations officielles. C'est un courant artistique « politiquement correct », qui tourne autour de l'idée du « noble sauvage » (c'est-à-dire le Tibétain) et qui rejoint en quelque sorte les modèles héroïques populaires *han* promus par le régime. Des nomades tibétains robustes et virils scrutent l'horizon, dominant les toiles, avec en arrière-plan la splendeur de la



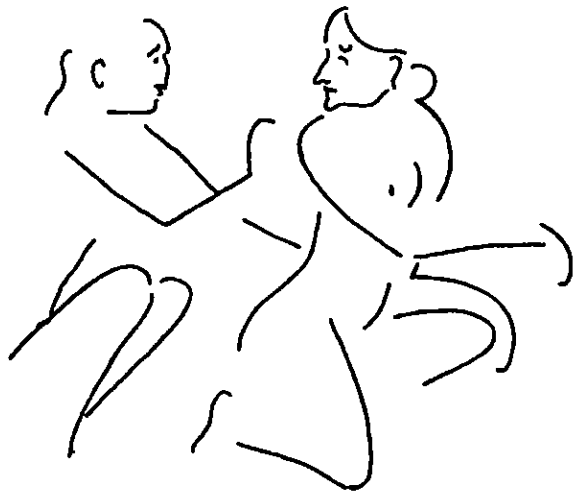
nature immense du haut-plateau tibétain. Des corps à demi nus, des seins de femme, viennent se rajouter au vocabulaire artistique permis. Ils côtoient des images de cavaliers courageux, vêtus de peaux de mouton, « gardiens des frontières », ou d'autres images qui symbolisent l'amitié entre les peuples – c'est-à-dire entre les grands frères *han* et les « minorités nationales ». De très nombreuses peintures de ce genre sont primées dans les compétitions nationales et régionales, ou publiées dans les périodiques de propagande, tels « La Chine en Construction ». Cependant, dans les années quatre-vingt, la critique ouverte contre Mao Zedong fait disparaître ces images édifiantes, en même temps que les statues du « Grand Timonier » qui ornaient les places publiques des villes partout en Chine.

Le genre romantique continue jusqu'aujourd'hui à être l'une des formes préférées des artistes chinois travaillant au Tibet, côte à côte avec le style « folklorique ». Cet art, censé représenter celui des masses laborieuses, possède parfois un charme anodin et mièvre, comme les images de Disneyworld, mais cache une politique d'aliénation, un divorce profond avec l'art authentique du peuple en question. La folklorisation sous toutes les formes dans les régimes communistes représente une dérive qui fait perdre et confond les valeurs millénaires en peinture, sculpture, musique et théâtre.

Les peintres très doués – tibétains et chinois – de l'école de Kandze figurent parmi les meilleurs de ce genre. D'un point de vue technique, ils maîtrisent les traditions artistiques tibétaines et chinoises. En prenant des sujets nouveaux – souvent hautement politiques malgré la mièvrerie de l'image –, issus de la tradition laïque, de la politique ou de la société de consommation, en peignant des *tangka*¹ modernes, ils donnent l'impression de respecter le peuple tibétain. Mais au fond, il s'agit d'un exercice visant à démontrer la supériorité du peuple et de la civilisation *han*, sinisation subtile mais incessante telle qu'on en voit dans tous les domaines au Tibet aujourd'hui.

À la suite de la Révolution Culturelle, l'art de la Chine et des « minorités nationales » parmi lesquelles les Tibétains occupent une position prééminente se sert d'autres paramètres, jugés jusqu'alors comme dégénérés. Le symbolisme, l'art « moderne » à l'occidentale, l'individualisme pénètrent à travers une multitude d'images, utilisant toutes sortes de techniques et de langages plastiques. Sans atteindre des sommets, ces expériences, aussi diverses et variées soient-elles, commencent à l'heure actuelle à porter leurs fruits et à parler vrai.

Un autre groupe de peintres – tibétains et chinois – se trouvait dans des galeries-tentes au pied du Potala dans les années quatre-vingt. À l'époque, on



pouvait voir leurs dernières créations expérimentales, bonnes ou mauvaises, les rencontrer et discuter assez librement avec eux sur le sens des images. Aujourd'hui, ces tentes n'existent plus.

Le département des Beaux-Arts de l'université du Tibet à Lhasa est dirigé depuis 1991 par Kālsang Ts'ering (né à Shikatsé en 1958), où sont formés des peintres, jeunes et vieux, modernistes et traditionalistes, peignant dans les styles divers que l'on trouve dans n'importe quel collège des Beaux-Arts en Occident. Boursier à Paris pendant un an en 1992, Kālsang Ts'ering a utilisé son temps précieux à voyager comme nul Tibétain avant lui. Il est allé visiter tous les grands musées d'art européens. De Goya aux Grecs, de Picasso aux Flamands, il aime toujours discuter des qualités des grands artistes de notre civilisation occidentale. Peignant dans un style « réaliste », sobre et tendre (semblable à celui des années trente et quarante en Europe), il traitait des thèmes de la vie quotidienne dans les villages et les monastères du Tibet traditionnel. Après son séjour à Paris, il a évolué vers une forme plus abstraite en utilisant des effets de plus en plus tactiles et pointillistes.

Dans son atelier à Lhasa, on peut voir des portraits romantiques à l'huile exécutés par ses étudiants, ou des images tirées directement de la peinture traditionnelle des *t'angka*, agrandis et laïcisés, hautement esthétiques – l'un de ces *t'angka* de style nouveau utilise uniquement les détails des peintures médicales tibétaines.

Dans la diaspora, il est plus difficile de tracer l'évolution de la peinture qui se concentre essentiellement sur le besoin impératif de sauvegarder la tradition. Plusieurs ateliers d'apprentissage aux techniques du *t'angka* existent depuis de nombreuses années. Le peintre du Dalai-Lama, Gän Ch'ampala, décédé il y a déjà une décennie, commença à former quelques Occidentaux dès la fin des années soixante (parmi lesquels l'auteur de cet article). Sherap Paldän Beru, à Samyeling en Écosse, fait de même. Rapkar Wangchuk, jeune sculpteur et peintre né en exil en 1964, résidant à Dharamsala en Inde, suit leur exemple, mais est ouvert à l'innovation. Se spécialisant dans l'art du *mandala* en deux ou trois dimensions, il exécute aussi des *t'angka* sur commande. Il s'écarte de son rôle de peintre traditionnel en se présentant comme « artiste » (il participe à plusieurs projets au Japon par exemple), et même comme auteur de bandes dessinées sur un thème de théâtre classique tibétain.

Par ailleurs, il existe aujourd'hui bon nombre d'artistes peintres occidentaux, comme l'inventif Robert Beer, qui ont créé leur propre style de peinture du *t'angka* classique, avec des outils modernes, tout en respectant les consignes de la tradition religieuse. Éblouissant de couleurs, de formes, et de virtuosité

technique, cet art est promis à une évolution formidable, tant le *Vajrayâna* devient une religion mondiale, avec la création croissante de centres qui ont tous besoin de décorer temples et chapelles avec cet art riche et multiforme, qui évolue au fil des nouvelles visions des maîtres.

Quelques jeunes peintres tibétains « contemporains » commencent également à être célèbres en dehors de la République Populaire de Chine, dont Gongkar Gyatso, qui a fait des études de haut niveau à St. Martin's, l'une des meilleures écoles des Beaux-Arts de Londres. Aujourd'hui, sa réputation internationale lui permet d'exposer à Londres et New York. Son style est, comme pour la plupart de ses contemporains, profondément empreint de la tragédie de son peuple. Il utilise des images de Bouddhas cassés, des bribes de textes déchirés, des éléments à répétition, des couleurs primaires et des images méditatives pour frapper l'imagination de celui qui les regarde, pour l'attirer vers l'intérieur de la toile, et vers l'intérieur de lui-même, inspiration à la fois mystique et politique. Semblable à la toute jeune littérature contemporaine du Pays des Neiges, l'art tibétain d'aujourd'hui puise aussi bien dans une tradition millénaire, que dans le monde post-moderne de la fin du XX^e siècle. Il s'annonce original et plein d'un espoir brisé.

1. Le *s'angka* est une représentation de divinité(s) ou de maître(s) religieux encadrée d'une bande de tissu en brocard. De forme rectangulaire, elle peut être peinte sur papier, sur tissu, ou encore réalisée en appliqué.

Fernand Meyer

Un livre-mandala aux fondements de la médecine tibétaine

Pour le public occidental intéressé par les traditions religieuses et l'art de l'Inde ou du Tibet, la structure dite en mandala est relativement familière, tant elle est prégnante, aussi bien dans les dispositifs rituels et les spéculations psycho-physiologiques du yoga, que dans la symbolique attachée aux paysages sacralisés, dans l'iconographie ou dans l'architecture.

Au sens premier, le terme sanskrit mandala désigne simplement le cercle, plus particulièrement en tant que figure tracée autour d'une aire rituelle dont elle isole ainsi l'espace pur et sacré de l'extérieur impur et profane. C'est dans cet espace circonscrit que les procédures rituelles ou mystiques font communiquer le monde phénoménal et le divin. On comprend dès lors que le concept de mandala se soit progressivement élargi jusqu'à connoter une structure complexe, centrée et orientée aux points cardinaux, figurant ainsi à la fois le cosmos et le palais de la figure divine évoquée. Cette double projection qui les superpose au sein du mandala permettait l'expression symbolique, dans l'espace, des multiples corrélations établies entre les plans du cosmos, du divin et du corps par les traditions plus tardives du tantrisme hindou ou bouddhique.

La divinité majeure est ainsi visualisée au centre de son palais, foyer à partir duquel elle déploie ses manifestations comme autant de figures formant son entourage dans les directions cardinales et intermédiaires. Le centre du mandala est donc le point focal de l'absolu indifférencié qui se particularise, comme par diffraction, dans la multiplicité des phénomènes, et vers lequel tend l'adepte religieux dans un mouvement inverse de réintégration centripète. L'un des mandalas du bouddhisme indo-tibétain les plus couramment représentés en peinture ou en sculpture est fondé sur le groupe des cinq bouddhas appelé Les Vainqueurs, et dans lequel la figure centrale de Vairocana (Le Lumineux) est entourée des quatre autres aux points cardinaux. Chacun de ces bouddhas manifeste une « prime sagesse » particulière du plan de l'absolu indifférencié d'une part, et présente une affinité spécifique avec certains aspects du monde phénoménal d'autre part : directions de l'espace, éléments fondamentaux, couleurs, composantes de la personne, passions qui enchaînent les êtres au cycle sans fin des renaissances. Comme en écho, le cosmos présente également la symétrie centrée d'un mandala : une montagne mythique constitue le centre et le sommet du monde avec ses quatre grands continents aux directions cardinales, elles aussi corrélées avec

les éléments fondamentaux, les couleurs etc. Enfin, le corps de l'adepte lui-même devient, au cours des pratiques mystiques fondées sur des processus de visualisation intérieure et de maîtrise des souffles, un mandala intériorisé qui conjoint les plans du cosmos et du divin.

Si cette structure en mandala est couramment représentée dans l'iconographie, et si elle s'exprime fréquemment de manière plus ou moins lisible dans l'architecture indo-tibétaine, elle apparaît en revanche exceptionnelle dans l'organisation même d'un texte et il semble que le traité de référence de la médecine tibétaine soit le seul exemple connu à ce jour.

Ce livre intitulé *Tantra de l'instruction secrète aux huit branches, l'essence d'ambrosie*, et communément connu sous son titre abrégé de *Gyüshi, Quatre Tantras (ou traités)*, constitue le corpus écrit sur lequel tout médecin tibétain, quel que soit le degré de sophistication de ses connaissances et de ses pratiques, prétend fonder son art. Ce traité, dont l'origine et l'histoire restent encore très obscures pour la philologie occidentale, fut l'objet de vifs débats entre certains érudits tibétains. Ils opposaient ceux qui l'acceptaient pour ce qu'il prétend être : un enseignement du Bouddha Maître des Médecines (Bhaisajyaguru) initialement colligé en sanskrit, et ceux qui ne voulaient y voir qu'un simple traité à l'attribution abusive. Certains allaient même jusqu'à lui dénier une origine indienne et le considéraient comme un texte écrit par un auteur tibétain. Mais à partir du XVII^e siècle, l'opinion selon laquelle les *Quatre Tantras* sont bien d'authentiques paroles de bouddha s'imposa grâce à l'autorité politique et au prestige du Cinquième Dalai-lama et de son régent Sangyā' Gyatso. Toutefois, au regard de la critique philologique moderne, les *Quatre Tantras* ne peuvent être considérés comme la traduction d'un texte sanskrit aujourd'hui perdu. Ils se présentent comme l'œuvre magistrale, très rigoureusement structurée, d'un auteur tibétain dont ils reflètent l'intelligence créatrice et à bien des égards originale. Sans doute faut-il voir en la personne de Yutok le Nouveau, célèbre médecin tibétain que la tradition situe au XII^e siècle, cet auteur d'exception qui, peut-être sur la base d'un texte d'origine indienne qu'il resterait à identifier, réalisa la synthèse d'influences diverses.

Si la traduction la plus exacte du titre court *Gyüshi* est bien *Quatre Tantras*, il ne faudrait toutefois pas qu'elle suggère l'idée d'un corpus de quatre traités indépendants. Il s'agit en fait de la même doctrine médicale présentée selon une perspective différente dans chacun des quatre tantras, et il serait donc plus juste, du point de vue de la structure interne, de nommer le texte *Quadruple Tantra*. Ces quatre parties, qui constituent autant de volumes, sont précédées par un prologue qui présente la source dont elles procèdent : le Bouddha Maître des Médecines dans son palais mystique où il est entouré

de quatre groupes d'auditeurs : dieux, sages inspirés, divinités hindoues et adeptes bouddhistes. Toutefois, l'enseignement médical n'est pas directement dispensé par le Bouddha Maître des Médecines. Chacun des quatre tantras est en effet exposé par l'une des quatre manifestations du Sage Connaissance de la Science, lesquelles émanent successivement de différents niveaux du corps du Maître des Médecines. Le Sage Né de l'Esprit, une autre émanation du Maître des Médecines, sollicite par ses questions l'enseignement de Connaissance de la Science. Ces cinq figures : les quatre aspects de Connaissance de la Science qui enseignent successivement les quatre tantras, et Né de l'Esprit qui reste présent sous la même forme du début à la fin, sont les manifestations des cinq différents aspects de la bouddhité absolue et de ses « primes sagesse » généralement personnifiées, comme nous l'avons évoqué plus haut, par le groupe des bouddhas appelé Les Cinq Vainqueurs.

Comme les quatre formes successives de Connaissance de la Science ne manifestent que des aspects particuliers de la même bouddhité absolue représentée par le Maître des Médecines, de même chacun des quatre tantras présente la même doctrine médicale sous différents points de vue. Le *Tantra Racine*, mis en rapport avec l'Esprit du Maître des Médecines, est un concentré synoptique de tous les éléments constitutifs de l'enseignement médical. Le *Tantra des Explications* expose l'enseignement théorique général : anatomie, physiologie, physiopathologie, thérapeutique. Ce traité des structures et fonctions corporelles est mis en rapport avec le Corps du Maître des Médecines. Le *Tantra des Instructions*, mis en rapport avec les Vertus du Maître des Médecines, présente l'enseignement médical sous une forme plus concrètement appliquée à la clinique, c'est-à-dire en fonction des différents types de maladies. Enfin, le *Tantra Final* mis en rapport avec les Activités du Maître des Médecines, est en effet consacré plus particulièrement aux gestes pratiques : diagnostiques et thérapeutiques, de l'activité médicale.

Les quatre volumes du *Gyishi* se déploient donc en une structure en mandala, chacun exposant un aspect particulier d'une science médicale dont la totalité absolue et ineffable pour l'entendement ordinaire est personnifiée par le Bouddha Maître des Médecines, source ultime, centrale et silencieuse de l'enseignement. Ce déploiement est signifié par les émanations successives, à partir de différents niveaux de son corps, du Sage Connaissance de la Science sous ses aspects particuliers qui sont à l'origine de chacun des quatre volumes, et de son interlocuteur permanent le Sage Né de l'esprit. Conformément à la double dynamique des mandala, ce déploiement est suivi, à la fin de chaque volume, par la réintégration de Connaissance de la Science, et ultimement de Né de l'Esprit, dans le corps du Maître des Médecines, alpha et oméga transcendantal de la doctrine médicale.

Catriona Bass

Le développement de l'enseignement

En Occident, le débat sur l'éducation au Tibet a tendance se réduire à l'énumération des défauts du système, quasiment sans explication de l'arrière-plan de ces défauts. En étudiant les développements de l'éducation en Région Autonome du Tibet, j'ai voulu fournir une meilleure compréhension des conditions en vigueur dans cette région en les replaçant dans le contexte plus global de l'éducation en Chine. Une fois cela accompli, il devient évident que nous ne regardons pas une image statique de négligence et de discrimination, mais que depuis 1950, l'éducation en RAT a été prise dans les montagnes russes du développement de l'éducation en Chine, qui parfois a mené à une amélioration de l'enseignement pour les Tibétains, et parfois les a grandement désavantagés.

Depuis l'arrivée au pouvoir des communistes en Chine, la direction de l'éducation a varié, souvent de façon abrupte, en fonction des changements dans le climat politique. Dès le début, le but du développement de l'éducation a oscillé entre une stratégie mettant l'accent sur l'égalité – pour répondre aux besoins éducatifs généraux des ouvriers et des paysans – et une autre stratégie dont la priorité est l'efficacité. Ces deux stratégies furent appelées « Rouge » et « Expert », la première donnant la primauté à la formation révolutionnaire, et la seconde à l'éducation académique. Dans un monde idéal, ces deux stratégies devaient être combinées, mais dans la réalité, elles se sont trouvées en conflit pendant ces cinquante dernières années. La stratégie « Expert » fut implantée dans les années cinquante, jusqu'à son abandon lors du « Grand Bond en Avant » de Mao. Puis elle réapparut dans les années soixante et fut à nouveau délaissée avec la Révolution Culturelle. Finalement, elle fut rétablie par Deng Xiaoping en 1978. Dans la RAT, le conflit entre ces deux stratégies a directement joué un rôle dans l'éducation ces cinquante dernières années. Mais une stratégie supplémentaire a conditionné le développement de l'éducation.

Pour sa stabilité et sa prospérité, l'identification de toutes ses nationalités avec la Chine est considérée vitale. Dès le départ, la politique de « l'éducation des minorités » (*minzu jiaoyu*) a différé de la politique d'éducation des Chinois *han*, désignée sous le terme d'« éducation normale » (*zhenggui jiaoyu*). Alors que les Chinois *han* devaient être formés pour fournir du personnel technique dans le cadre du développement économique, le but spécifique de l'éducation des nationalités minoritaires a toujours été l'encouragement de

l'allégeance politique à la Chine et le renforcement de la stabilité dans les régions frontalières.

En 1994, le Secrétaire du Parti de la RAT, Chen Kuiyuan, déclara à des délégués, lors d'une conférence sur l'éducation dans la RAT :

« Le succès de notre éducation ne réside pas dans le nombre de diplômes accordés à des élèves de l'université, des facultés... ou des lycées. Il réside, en dernière analyse, dans l'attitude de nos étudiants envers la clique du Dalaï-Lama : s'y opposent-ils ou se tournent-ils vers elle ? Font-ils allégeance à notre grande patrie et à la grande cause socialiste ou les négligent-ils ? »

Ainsi donc, depuis quarante-huit ans, la politique d'enseignement a alterné entre option « Rouge » et option « Expert », mais a également été influencée par les événements tels que le soulèvement de 1959¹, les mouvements nationalistes tibétains qui grondaient pendant la Révolution Culturelle et, récemment, la résurgence de troubles nationalistes depuis 1987. Le contenu idéologique de l'enseignement ainsi que les concessions accordées à la spécificité culturelle et linguistique tibétaine, ont augmenté ou diminué selon la stabilité (perçue?) de la région.

J'étais professeur à Lhasa au début des années quatre-vingt. Après la Révolution Culturelle, les dirigeants de Pékin étaient persuadés qu'ils pourraient orienter la Chine vers une plus grande prospérité et protéger son intégrité territoriale en tournant le dos à la ligne de conduite adoptée pendant la Révolution Culturelle. Cela comprenait entre autres un certain degré d'autonomie culturelle. En 1980, les plus hauts dirigeants de la Chine se rendirent à Lhasa pour présenter leurs excuses concernant les « erreurs du passé », selon leurs propres termes. Au même moment, une conférence, intitulée « Premier Colloque sur le Tibet », fut organisée à Pékin, pour discuter des politiques futures. L'impact principal du colloque fut de soulager l'extrême pauvreté de la région, et de rétablir l'« autonomie régionale » de la RAT au sein de la Chine.

Ce colloque prévoyait la mise sur pied d'un système éducatif spécifique pour les Tibétains. En effet, l'enseignement en langue tibétaine dans les classes primaires fut introduit en 1985. Il était censé être suivi par l'introduction progressive du tibétain dans l'éducation secondaire, mais cela ne fut jamais mis en place. Le contenu des cours devint plus adapté aux besoins culturels des Tibétains. Comme dans les autres régions de la Chine, la politique et le milieu social des élèves perdirent leur importance pour la progression scolaire. De plus, un système de quota fut implanté afin d'accroître la proportion des Tibétains parmi la population estudiantine aux niveaux secondaire et

universitaire. Un des principaux engagements du Premier Colloque fut la mutation du personnel *han* hors de la RAT, et la formation des Tibétains pour les remplacer.

Les concessions culturelles et économiques faites lors du Premier Colloque créèrent une ambiance d'optimisme prudent parmi les spécialistes tibétains de l'éducation que je connaissais à Lhasa au début des années quatre-vingt.

Cependant, rétrospectivement, une chose est claire : malgré le désir d'accorder à la RAT une certaine dose d'autonomie à l'époque, il s'avéra impossible (comme par le passé) de séparer l'éducation et les développements qui avaient lieu en Chine centrale. Dès le départ, le Premier Colloque instaura un conflit entre les politiques menées pour le bien des Tibétains dans la RAT, et les politiques qui relayaient les intérêts économiques et stratégiques de la Chine.

Dans le domaine économique, la RAT était une des régions rurales les plus pauvres de la Chine, avec un des plus bas niveaux scolaires. La ligne politique du Premier Colloque mit l'accent sur le développement de la scolarité en primaire, l'éducation rurale, et sur le financement public de l'éducation. Mais la Chine se concentra alors sur le passage à une économie de marché et sur la compétitivité internationale, et l'efficacité redevint la priorité de la politique d'enseignement du pays tout entier. Les investissements se concentrèrent sur les domaines promettant un rendement maximum en un temps le plus court possible - les régions développées de l'est de la Chine, l'éducation en zone urbaine et dans le tertiaire. À la fin des années quatre-vingt, l'évolution rapide vers l'économie de marché avait abouti à un déclin significatif dans les effectifs scolaires en zone rurale dans le Tibet tout entier, ce qui fit dire à Deng Xiaoping en 1989 : « Notre plus grande erreur de ces dix dernières années est l'éducation ».

La RAT, dont le PIB par habitant était de moitié inférieur à la moyenne de la Chine, fut singulièrement touchée. Entre 1980 et 1989, d'après les statistiques officielles, 62 % des écoles primaires furent fermées, et le nombre d'étudiants déclina de 43 %.

Toutefois, l'économie de la RAT se ressaisit pendant les années quatre-vingt-dix, car la région intégra la seconde étape du plan de développement économique chinois. On constate effectivement une amélioration dans le financement de l'enseignement, notamment dans le nombre d'inscriptions, la construction de bâtiments scolaires, et la formation des enseignants.

Mais bien que durant les années quatre-vingt-dix le financement de l'éducation se soit accru, le développement économique devint la priorité en RAT, et la fidélité envers la politique du Premier Colloque (une éducation particulière pour les Tibétains) commença à faiblir.

Les besoins du développement économique furent utilisés comme prétexte pour justifier l'arrivée massive de Chinois *han* dans la région, Chinois dont les enfants devaient s'intégrer dans le système scolaire. Leurs besoins culturels et linguistiques se mirent peu à peu à régenter le système, surtout aux niveaux secondaire et tertiaire. En 1996, les projets de développement d'enseignement en tibétain en niveau secondaire furent abandonnés. Qui plus est, des cours de chinois furent introduits pour les Tibétains dans les écoles urbaines, dès la première classe de primaire.

La nouvelle vague de troubles nationalistes dans la RAT à la fin des années quatre-vingt mena à une confirmation du rôle éminemment politique de l'éducation, et à l'interprétation selon laquelle le système de quota en faveur des Tibétains était antipatriotique car il était source de tension entre les nationalités.

Cela aboutit à un déclin de la proportion de Tibétains dans les classes secondaires et en supérieur, surtout dans les zones vitales pour l'économie tibétaine telles que l'agriculture, et ceci, malgré une augmentation des effectifs scolaires dans le primaire en RAT.

En conclusion, il semble qu'actuellement les stratégies éducatives – une politique dans l'intérêt du développement économique rapide, et le rejet de politiques en faveur des Tibétains élèves et professeurs - mènent le développement de l'éducation à une impasse. La poursuite de telles politiques crée un réel danger : elle entrave la participation de la communauté des Tibétains au futur développement économique de la RAT.

Traduit de l'anglais par Françoise Robin

1. Fuite du Dalai-lama vers l'Inde (NdT).

Lætitia Luzi

La nouvelle musique populaire : quand l'épopée de K'esar se chante en « rap »

Depuis les années quatre-vingt, sous l'influence de la musique venue d'Inde (notamment des Tibétains en exil), et de la musique occidentale (opéra italien, pop ou rock) remaniée par les interprètes chinois, un nouveau mouvement musical s'est développé au Tibet, que j'appellerai la musique populaire contemporaine tibétaine.

À l'origine, les chanteurs contemporains étaient tous membres des troupes gouvernementales d'arts du spectacle, telles que les troupes de chant et de danse de Lhasa et de la Région Autonome du Tibet. Au début des années quatre-vingt-dix, le succès de la chanteuse Dadrön inspira toute une génération de jeunes chanteurs indépendants. Ceux-ci, environ une quinzaine, se tiennent à distance du milieu institutionnalisé et supervisé par l'état. Ils choisissent une voie marginale : généralement autodidactes, plutôt amateurs, ils gèrent production et distribution de manière autonome, à l'aide de fonds privés.

Il est intéressant de saisir la façon dont ce mouvement revendique son lien à la « tradition ». Il y a, tout d'abord, des références manifestes à la musique populaire d'avant 1950. Pour citer quelques exemples, Yadong en 1995 interprète en version « hard rock » des chants populaires anciens du Kham, et en version « rap » un morceau de l'épopée du roi K'esar de Ling, à l'origine récitée par les bardes ; en 1997, Tænpa T'argyä' reprend, en alliant des synthétiseurs à sa technique vocale traditionnelle, la célèbre chanson de l'Amdo (sa région d'origine) « Aku Päma », ainsi que « Makye' Amä : », chant d'amour du XVIII^e siècle, écrit par Rikdzin Tsang-yang Gyatso, 6^e Dalai-Lama ; auparavant (au début des années quatre-vingt-dix), Dadrön, puis Dgchen Wangmo chantaient déjà, avec une instrumentation contemporaine, de nombreux « classiques » tels que « Ts'ering Laso », chanson qui accompagne traditionnellement le travail de damage des toits des maisons, ou « P'ayül-kyi Tsangchu », dont les paroles sont également empruntées au 6^e Dalai-Lama. Aujourd'hui, cette méthode est de plus en plus courante puisque de très jeunes chanteurs, ou des groupes de rock peu connus, chargés d'animer les bars ou les discothèques de Lhasa, s'amuse eux aussi à remanier des morceaux traditionnels. Par ailleurs, la plupart des chanteurs contemporains ont eu, à un moment ou un autre de leur carrière (le plus souvent au début), un répertoire uniquement traditionnel.

S'agissant des créations récentes, la référence à une tradition ancienne apparaît dans le discours même des artistes sur la musique, et en particulier sur

leur musique. Rares sont les chanteurs qui sont à la fois auteurs et compositeurs ; mais le plus souvent, ils choisissent eux-mêmes, avec soin, les morceaux qu'ils vont interpréter. À moins qu'il s'agisse d'une commande particulière (du gouvernement, notamment), la volonté, de la part des chanteurs comme des créateurs, de maintenir le lien à ce qui est perçu comme tradition est toujours notable ou exprimée. C'est pour eux un point de repère absolu et nécessaire. D'autre part, l'étude du contenu des paroles révèle de même l'expression délibérée d'une spécificité tibétaine : par la description des paysages et du mode de vie, rural ou nomade, par l'évocation de symboles, représentations ou attitudes religieuses (le *chörten*¹, le pèlerinage, la foi, l'offrande d'encens), ou par la référence à certaines valeurs prétendues typiquement tibétaines par les artistes : l'unité familiale, la fidélité, l'amour filial, le respect de la religion, le respect des anciens. En outre, la plupart des chanteurs estiment qu'il est important d'utiliser la langue tibétaine dans leurs textes ; bien qu'en pratique, peu le fassent systématiquement. Le chinois garantit souvent un succès plus large, et, du côté du public, la langue n'est pas un critère identitaire fort.

Malgré cette préoccupation identitaire qu'est celle des artistes, la musique contemporaine de Lhasa est, parfois à l'intérieur du Tibet, mais surtout en exil, vivement critiquée par certains puristes, amateurs ou spécialistes selon lesquels elle n'a pas d'âme tibétaine, et ne serait qu'une pâle copie des produits chinois ou occidentaux. En effet, dans l'exil, et surtout à Dharamsala (siège du gouvernement tibétain en exil), les Tibétains se revendiquent plus que jamais garants de la tradition. Néanmoins, les exilés ne se limitent pas à présenter la tradition ancienne. Les instruments de musique traditionnels gardent une place prioritaire, mais ils accompagnent aussi de nouvelles créations, dont les paroles contiennent presque toujours un message pro-indépendantiste. Les artistes de l'exil, tout comme ceux de la R.A.T., savent remettre au goût du jour les airs traditionnels.

Certains membres du Tibetan Institute of Performing Arts² (les plus jeunes en l'occurrence) donnent par exemple une version rock jazz de « *Aku Päma* » ou une version « techno » de chants nomades. Un groupe de rock a même été créé à leur initiative, « *Akama* », savant mélange d'instruments tibétains et occidentaux. Sur leur guitare électrique est peint le drapeau tibétain. Ils font l'unanimité parmi la jeunesse en exil, et, en concert, il leur arrive également de jouer des morceaux de rock américain ou de « pop » indienne, très appréciés du public. D'un côté comme de l'autre, en Région Autonome du Tibet comme dans l'exil, une nouvelle tradition musicale est née en puisant, plus que jamais, dans d'autres savoirs et d'autres références culturelles. Ce bouleversement est, bien entendu, lié aux circonstances politiques actuelles, ce qui

crée un débat brûlant sur l'identité. Sans même prendre part à ce débat, il convient ici d'accepter un fait : les jeunes générations dont l'une des préoccupations est de se démarquer des autres tranches d'âge, ne se retrouvent que dans cette nouvelle tradition faite de contacts, d'accents indiens ou népalais, d'esprit chinois, d'influence occidentale. Elle est finalement le fruit de leur propre quête d'identité.

1. Édifice bouddhique symbolisant l'esprit du Bouddha.
2. Troupe de chants et danses créée en exil à Dharamsala afin de préserver les traditions tibétaines d'art dramatique et de la scène.



Liliane Giraudon

Carnet tibétain (Pièces détachées) juillet-août 1998

Rêverie devant la carte sur le lac de la Démone. Samding. J'irai à Samding. Depuis 10 ans, à cause d'Alexandra je rêve de Samding.

En 1716, face à l'invasion des Mongols dzungar, une incarnation féminine du monastère se serait transformée (avec toutes les nonnes) en truie. Lorsqu'il rentra de force dans le monastère, le commandant fut stupéfait par ce spectacle. Les truies redevinrent nonnes et les Mongols couvrirent le monastère d'offrandes.

Yaourt sur le bord de la fenêtre, le matin au réveil.

Achat de 4 pains musulmans et de thé. 2 bougies.

Accumuler les mérites. La réincarnation. Attention à ce que je nomme le sentiment du crapaud.

Rima ne désigne pas une rime mais des crottes caprines et ovines.

Ringsel n'est pas un gâteau mais de petits corps durs et brillants présents dans les cendres de certains grands lamas. (§ Technique de la lumière)

Il n'y aurait jamais eu de mort, seulement transformation de vies. Selon les bouddhistes (depuis plus de 2 500 ans) chaque vie dépend de la manière dont on l'aurait entreprise dans une vie antérieure, toute vie étant une manifestation du cercle de la naissance et de la mort, processus de réincarnation dans lequel le karma façonne et refaçonne l'individu, vie après vie...

Visite à la librairie tibétaine. Petit livre d'enfants sur les animaux. Le soir, à la bougie, je recopie quelques lettres de l'alphabet. Crayons verts jaunes et bleus pour les carrés magiques. Problèmes respiratoires. J'ai du mal à fumer.

Une fleur dans un verre d'eau, près de la bouilloire noircie par les flammes. Je l'ai cueillie au pied d'un mur dans une horrible odeur d'urines au monastère de Dräpfung. J'ignore son nom.

Peler les pommes.

Orage durant la nuit.

Marché couvert, viandes et légumes, boue noire au sol.

Des briques de thé que je prends pour des blocs de fumier.

Couleur. Riz. Sacs de farine d'orge grillée.

Viandes de yaks couverts de mouches, sanglants, plus loin leurs estomacs.

La kata.
Les 5 grains.
La lampe à beurre.

Les amis de Mofeu et de Tutsai (revus à Pékin avant la halte à Chengdu) viennent à la chambre. Le soir, dîner chinois chez des musulmans. Grand plat de mouton bouilli. Présence d'un délégué bouddhiste. Bien que bouddhistes, les Tibétains sont des viandard.

Climat et paysage suffisent à l'explication.

Ils nous trouvent une solution (partielle) pour les visas intérieurs. Certains passages à 5 000 mètres sont gelés et inaccessibles. Prétexe ou vérité? Nous dormirons dans des monastères. Les visas sont à présenter à la police locale pour chaque déplacement.

Les Chinois sauront toujours où nous dormons.

Lune blanche.
Soleil rouge.

Chiens errants. Dans certaines régions écartées il faut se munir d'un bâton. Sommeil brouillé de rêves.

Le nénuphar, plus vieille fleur du monde.

(Pragmatisme et cannibalisme dont je serais l'objet.)

"Maman d'où viennent les rêves?"

L'hypothèse du Karma approfondit la question... Ainsi "*La technique de la lumière*" visant au maintien d'un état conscient (dépourvu de pensées discursives) c'est-à-dire de la méditation, même pendant le sommeil et après la mort. Dans le cas du sommeil, elle permet de surveiller puis de diriger et de supprimer les rêves afin de demeurer dans l'état lumineux de méditation. Le but de cette technique de la lumière est de conserver un tel état même au moment de la mort afin de pouvoir saisir l'instant d'intense lumière qui se produit alors et de sortir ainsi du cycle des réincarnations (§ Ringsel). Il y a un espace de 49 jours entre la mort et la réincarnation. Au Tibet, les corps des morts sont découpés et exposés aux vautours. Soleil, nuages. Le ciel est un toit.

"Maman où vont les rêves après la mort?"

La boutique où j'écris le matin en buvant du thé et que j'ai durant 3 jours prise pour un salon de coiffure est en fait, dès la tombée du jour, un petit bordel chinois.

Ici nous sommes des *longs nez*. Le mien devrait tout particulièrement les

amuser. Il m'a fallu près de 40 ans pour m'y habituer. Comment pourraient-ils s'y faire en quelques secondes?

Poussière. Soleil-Ferraille.

Pluies féroces. Le corps agit par les gestes, la parole par les mantras et la pensée par la transe. (Incarnation dans des médiums qui perdent connaissance et entrent en transe.) Leur corps sert de support. Entraînement à recevoir des oracles. Exercices (gammes pour le pianiste puis oubli de la musique. § Cage etc.) Observation de la réalité de la transe (visage boursoufflé, langue épaisse, force surhumaine...)

L'ogresse clouée sur 108 points du corps. C'est elle qui en jouant à certains jeux avec le singe a donné naissance à l'homme. Cette histoire me plaît. Je la préfère aux nôtres...

Certains dorment.

D'autres mangent et prient.

Une odeur de fumée et de genièvre.

Les empreintes de mains.

Les empreintes de pieds.

(Petites mains, petits pieds)

Statue décorée d'un rosaire de crânes d'argent.

Les bœufs maigres et les porcs.

Les petits chevaux.

Une piste descend ensuite la gorge pour rejoindre les sources. Le parcours est jalonné de nombreuses cavernes de méditation.

L'usage du poème aujourd'hui.

Comment et pourquoi dans certaines situations je me les récite. Usage magique de strophes remontées de la mémoire. J'ignore tout de leur fonction si ce n'est que vache, ou lady yak, je rumine un morceau de langue qui m'apaise...

Ici, on parle aussi d'autres médiums incarnant des divinités mineures appartenant à la religion sans nom de la population.

Bergers un jour élus par une divinité et capables de l'incarner. Corps d'accueil. Réceptacles. Lieux de dépôts. Ils se mettent en transe, chantent et incarnent des dieux locaux, lieux du ciel (*l'a*) et du souterrain (*lu*), dieux du sol... Ils en tirent leur nom : *l'apa, lupa...*

Il y a aussi les bardes. Ceux ou celles qui ont pris une épopée sur la tête.
(S Yumän)

“Remède de Turquoise”



Visite à Yumän. Dernière femme bardes.

Une épopée lui est tombée sur la tête. Elle vit en résidence à l'Académie des Sciences Sociales de Lhasa. Nous finissons par obtenir une autorisation pour la rencontrer mais elle ne sera jamais seule durant les entretiens.

Son rire est magnifique.

Dans le jardin de l'institut, l'été (fragile et incolore).

Ardeur blanche du ciel, lumière vitreuse, je vois ma première abeille. Sur une pivoine. Charme des arbres rares à cette altitude et que dans certaines sociétés on ne sépare pas des dieux. Langue des forêts opposée à la langue de bois.

Dans le jardin il y a l'abeille, il y a le coq. Le voyant ainsi parmi les fleurs j'ai immédiatement pensé "C'est le coq de Yumän."

Un gardien hurle et m'interdit de photographier le coq. Je rentre mon minuscule Ixus au fond de ma poche.

Je le ressortirai chez elle. Un jeune linguiste tibétain assiste à tous les entretiens. Je prends des notes sur un petit carnet chinois. Très vite n'y parviens plus. Trop absorbée par la voix, le rire, le thé au beurre rance qu'on me sert dans un vase à fleurs, les sucreries qu'elle nous force à ingurgiter en riant, sa

voix, celle de Françoise qui traduit, l'extraordinaire récit, son corps tout entier, ce qui sommeille dans la caisse de ce corps réceptacle : (80 épisodes de l'épopée de Gesar de Ling.)

Née en 1959, à Nakchu. Analphabète (l'école ne lui plaisait pas. Elle préférait garder les yaks.) À 16 ans, elle s'endort en gardant son troupeau. Un rêve : un lac, blanc-noir. L'homme noir, cheval noir, œil absent et demi-face rouge. Il tente de l'attraper avec une kata noire. Elle crie.

Dans le blanc du lac, une dame au visage d'or montée sur une mule rousse. Elle porte sur la tête une couronne à 5 faces. Avec une kata blanche elle attrape la main de Yumän. Ils ont lutté pour l'emporter. Le blanc est vainqueur (la dame). L'homme noir a craché du sang sur le visage de Yumän qui est devenu rouge. La dame a essuyé le visage de Yumän. Elle a fait 9 nœuds à la kata blanche et lui a demandé de la garder. *"Tu raconteras l'épopée de K'esar. Tu le feras sans orgueil."*

Quand elle s'est réveillée, le soleil s'était couché. Un rapace est descendu sur elle et l'a blessée au cou. Blessure et infection. Rentrée chez elle, elle était devenue muette, incapable de marcher. À l'hôpital où elle est restée près de deux mois, on n'a rien pu faire pour elle. État catatonique. Mais son père avait compris. Il a fait venir un lama (c'était en 1975, en pleine Révolution Culturelle, le rituel a été exécuté durant la nuit, clandestinement).

Son sang était chaud. Elle avait l'esprit rempli d'animaux – lions, tigres, ours... Il ne fallait pas la toucher. Pendant tout ce temps, son esprit voyageait sur les montagnes et sous la terre.

Le lama, au cours du rituel, a ouvert la porte de ses veines. Tous savaient qu'un morceau d'épopée lui était tombé sur la tête. Était entré dans son corps. Il ne fallait pas la toucher. Le lama a ouvert la porte de ses veines. (Veines ouvertes, fluidification du sang).

Elle a retrouvé la parole. Les gens, la nuit se sont réunis chez elle et elle a raconté (chanté) l'histoire de la naissance de K'esar de Ling. D'abord un récit en prose puis les chants versifiés. C'est K'esar qui chante. Elle se fait l'intermédiaire. Par rapport aux retranscriptions précédentes, ce chant avait été chanté par d'autres bardes. On a comparé avec ce qui avait été écrit dans les manuscrits. C'est la même histoire mais racontée autrement. Elle a chanté la première partie du récit, ça a duré une heure.

Au cours du rituel, le lama lui a expliqué son rêve et lui a donné un mantra spécial à réciter. Le mantra est en sanskrit, il doit demeurer secret. Elle le récite dans sa pensée et c'est la clef qui ouvre la porte de l'épopée.

À partir de ce moment-là, sa vie s'est améliorée. Elle n'a plus été malade et on lui a donné de l'argent pour chanter. Elle est venue vivre à Lhasa avec son mari (qui est maçon) et sa fille. Elle a un statut de "fonctionnaire" résidant à l'Académie des Sciences Sociales. Elle aime Lhasa car dans son pays il n'y a pas de légumes. Seulement de la viande et du yaourt. Elle n'a pas le droit de chanter pour des particuliers. Elle a un programme annuel et tous les jours elle enregistre (1 heure). Elle est allée 5 fois à Pékin pour chanter devant des spécialistes. Elle dit "des spécialistes du monde entier" (congrès sur K'gsar)...

Les hommes bardes appartiennent à la lignée des os (blanche). Les femmes bardes à la lignée de la chair (rouge). Tu ne peux rien construire avec la chair seule aussi la transmission se fait par les os c'est-à-dire les pères. Une femme barde ne peut transmettre et les autres bardes vivant aujourd'hui n'ont pas de descendance...

Cette fin de siècle connaîtrait alors une « rupture » coïncidant étrangement avec le rattachement du Tibet à la Chine? Je rêve sur la carte. L'orge ne pousse plus au-delà de 4 800 mètres... Dans le rideau de neige j'aperçois, le souffle coupé, un troupeau fantôme d'hémionides et de yaks sauvages.

La démonsse est couchée sur le dos. Clouée au sol.

Je vois la roue à 8 raies, le lotus à 8 pétales.

Je me souviens d'une autre voix « Vous ne pouvez pas, vous ne pourrez jamais concevoir tout ce que la Révolution Culturelle a pu détruire de notre histoire ».

La voix est à Paris, au Jardin des Plantes.

Retour au petit monastère séparé où se trouvait l'oracle de Pehar.

Les rats semblables aux chats domestiques et qui fuient dans la bibliothèque. Fleurs devant le petit pavillon, les cyprès non taillés, si dissemblables des nôtres. Le jeune moine répétant « I am a monk » tout en faisant sa lessive. Il laisse sa robe seule dans le courant.

Une femme plus haut lave des graines. Je l'aide à les remettre dans le sac de jute. Nous rions. Brusquement, j'imagine des singes. Et un calme absolu.

« Very old brandy », c'est écrit en chinois, le flacon est petit, il peut disparaître dans les poches d'une veste, au fond du sac côtoyer les crayons et le carnet. À peine plus épais que lui.

Je le regarde. Le liquide caramel occupe la moitié de l'espace. Je porte la main vers lui, débouche le fermoir de plastique, engloutis cette gorgée tant attendue. Rêve une seconde de garder longtemps la tête en arrière, ingurgiter tout et m'étendre pour dormir. Mais je referme le flacon et le dépose sur l'étagère. Ajoute de l'eau bouillie au fond de thé et allume une cigarette. La pluie doucement bat le sol et tasse la poussière. Depuis 6 semaines, mes habitudes et mes convictions (moi qui croyais ne pas en avoir) en ont pris un sacré coup. Le pinceau chinois, mal rincé, laisse une trace noire dans l'eau du verre. Le collier que je prenais pour du corail, scintille, chinois, dans la petite lumière.

Le regard si particulier (nominalement sexuel) des K'ampa sur tout corps de femme passant dans leur champ de vision. Cette distance maintenue, presque hautaine et pourtant synonyme d'une brusque pénétration, sans concertation. Auprès d'eux les longs nez font figure d'endives.

Je me souviens de Wittgenstein. Je lis doucement le seul livre dans ma langue dont je dispose. Avec la plus grande lenteur, comme si j'étais redevenue enfant. Je bute sur chaque mot. Puis je ferme le livre et l'enveloppe d'un tissu de toile. Décide de ne plus l'ouvrir tant que je n'ai pas retrouvé ce que je cherche. Aucun mantra à ma disposition pour code d'accès. Ce que je dois retrouver est enfoui depuis de longues années. Quand j'essayais d'apprendre à lire L.W.

Le soleil, je le regarde.

C'était un été semblable à celui-là, la lumière autre, bien que peut-être aussi violente.

Ici le monastère est une petite ville au pied de la montagne.

Silence.

Quelques grands arbres. Bruit des ailes des pigeons. Un laurier rose parmi les détritrus. L'écharpe enveloppe ma tête. Je suis adossée au mur, presque étendue sur mon cawé (je n'ai jamais écrit ce mot).

À ma droite, explosion récente d'un dahlia.

J'essaie de retrouver. Peut-être le Cahier Brun. LW y demande ce que cela signifie de prétendre que nous connaissons *un air*. L'avons-nous avant de le chanter, rapidement siffloté? Avons-nous une image de la partition en tête? Une image ou représentation mentale nous permettant de la déchiffrer? Notre connaissance de l'air (qui s'est imposé à nous et que nous n'avions pas même évoqué) correspondrait-elle au fait qu'il était comme déjà stocké en

nous, quelque part enfoui, tel un trésor avec un accès à notre bouche, relayé à nos oreilles ?

Peu à peu je retrouve l'image de la table où cet été-là, le livre de LW était posé.

Pour pouvoir poursuivre l'investigation, il faut que je me relève et que je marche.

Je longe un ruisseau, évite deux chiens.

Détourne la tête (les yeux bien plus lentement) : des moines chient, accroupis, leur robe étalée sur l'herbe haute. Partout, forte odeur de beurre et d'urine. La pluie, très fine, semble traverser un soleil âpre, sur l'heure presque blanc.

Je songe aux arcs-en-ciel qui sortent du crâne des saints, pulvérisent leur cadavre. Plus haut, les vautours. Pourtant le cimetière n'est pas ici mais à Dräpfung.

Plus tard, (impossible de me souvenir s'il s'agissait du même été) dans *Les Investigations Philosophiques*, la question de *l'air* (comment savoir où il est entreposé quand nous sommes assurés le connaître) sera étendue aux images de la mémoire et aux fondements de toute prétention à la connaissance.

Cette image d'un espace mental à l'intérieur duquel définitions et règles seraient conservées dans l'attente d'être appliquées.

Ce lent travail qui m'avait tellement fascinée, celui de détruire notre conception d'un espace mental privé (accessible au seul moi) où les significations et les intentions existeraient avant même d'être lâchées dans le vaste monde. Ce modèle de signification totalement déconnecté de toute tentative de légitimation d'un moi privé, tout ce trajet qui m'avait cet été-là si violemment troublée, au point d'abandonner toute lecture concernant la philosophie pour la remplacer par l'usage du poème, voilà qu'il m'était rendu, coïncidant parfaitement avec la circulaire vision de ces deux pêches vertes, achetées rêveusement au petit Chinois sur le sentier du retour.

Elles reposent maintenant sur la table, semblables aux deux anciens livres. Je projette dans l'éclat de leur peau duveteuse les doubles visages de Yumän et de Ludwig. Réunis ici, à près de 5 000 mètres, dans un énigmatique festin...
[...]

Marie-José Lamothe

Lettres à sa mère (séquences)

Pendant 17 ans, de 1980 à 1997, Marie-José Lamothe a voyagé dans l'Himalaya, au Tibet, en Inde, au Turkestan, en Thaïlande, en Birmanie, au Laos, avec pour centre d'intérêt principal le Bouddhisme et, la civilisation tibétaine. À ses activités reconnues de photographe et de traductrice des œuvres complètes de Milarépa**, s'ajoutait pendant ses longs séjours en Asie une forte production épistolaire destinée essentiellement à sa mère. Il y a là un ton, une spontanéité, un allant que les quelques extraits que nous donnons ici ne peuvent que suggérer, mais qui révèlent une personnalité lumineuse, généreuse, tonique, singulière : celle d'une érudite au franc parler et au regard clair, toujours passionnée, toujours en éveil, toujours à l'écoute.*

* *Peuples du Toit du Monde*, Le Chêne éditeur. *Ladakh- Himalaya*, Albin Michel.

** *Les Cent Mille Chants de Milarépa* (3 tomes), Fayard ; *La Vie de Milarépa*, éditions du Seuil.

Leh, Ladakh, 19 mai 1982

C'est l'été ici et nous venons de passer trois jours idylliques à Alchi, le plus vieux monastère du Ladakh : lumières du matin et du soir superbes, le vent qui emporte les fleurs des arbres fruitiers, l'orge déjà haute de dix centimètres. Calme absolu. Lever avant le soleil.

Il y a un hôtel charmant et plutôt fruste qui jouxte les temples. Quatre chambres dans un jardin de pommiers et d'abricotiers. Nous ne savions pas qu'il serait ouvert. À peine arrivés nous avons eu la surprise de trouver, dans le rôle du "manager", le garçon qui nous avait servis de cook durant la marche d'un mois à travers l'Himalaya il y a deux ans. Renseignements pris, les lieux appartiennent au mari de sa sœur, qui habite une immense et superbe maison traditionnelle, juste à côté. Nous avons donc été cocottés à point.

L'autre surprise vint avec le soir, quand on annonça le retour d'un village voisin du dit beau-frère. Son cheval l'avait rapatrié, car le ton de sa voix et ses gestes montraient qu'il avait abusé du "chang", la bière locale. Le cheval était en nage et apparemment fier d'avoir conduit le cavalier à bon port. L'homme balança dans la cuisine quelques légumes et quelques épices, puis nous proposa illico de venir boire du chang chez lui. Aussi poliment que possible,

nous refusons, mais devant son insistance (peut-être avait-il besoin de notre présence pour convaincre sa femme de ressortir de la bière), nous acceptons de boire un verre après le dîner, avec l'espoir qu'il sombre avant l'heure dans le sommeil. Rien de tout ça : il débarque dans notre chambre, titubant juste ce qu'il faut, et se met à raconter des tas d'histoires savoureuses sur le pays. C'est alors que nous l'identifions comme le "lönpo" d'Alchi, c'est-à-dire ; le chef du village, au sens traditionnel, titre transmis de père en fils depuis des siècles et qui date des rois du Ladakh. Mais le plus beau, c'est que notre ancien cook et homme à tout faire est appelé, quant à lui, à hériter de la même fonction à Mangyur et Guerra, une grande aire géographique voisine d'Alchi. Par le jeu des mariages, les deux familles dominant en fait tout ce coin de la vallée.

Le lendemain, un Allemand pas rasé a débarqué à l'auberge, il avait dû remarquer le minuscule bureau de poste devant la maison de notre hôte et, l'avisant, il lui demande "You are the postmaster here?" Et le lönpo dégrisé répond en nous lançant un regard complice : – Je suis aussi hôtelier, berger, paysan : j'ai beaucoup trop de travail

Leh, 15 juin 1982

...la douleur est partout ici aussi, et parfois tellement forte que l'on ressent plus qu'ailleurs peut-être la nécessité de passer "au-delà de la souffrance". Nous venons de vivre deux jours passionnants et bouleversants à Choglamsar à interviewer des exilés. Le premier, un Tibétain originaire du Kham (région frontalière de la Chine) a pris très tôt les armes contre l'occupant chinois. Il fut de la force khampa, plus tard vaguement soutenue par la CIA avant d'être décimée par les Népalais au Népal même pour complaire aux Chinois dont ils avaient une peur terrible.

Donc notre homme s'est battu dans ce combat inégal, fuyant les Chinois et les attaquant tout à la fois, tentant de rejoindre Lhasa après d'incroyables équipées. Il arrive aux abords de la capitale du Tibet, ayant perdu un œil et le front à moitié éclaté. Puis, brusquement, avec ses compagnons il part vers le sud. Encerclés, pourchassés, ils bifurquent encore, se retrouvant au Kham, à l'extrême est du pays, d'où ils étaient partis. À coups d'escarmouches, mais décrochant sans cesse, ils se dirigent à nouveau sur des milliers de kilomètres vers la frontière indienne pour attendre l'autre moitié de l'armée khampa chargée de favoriser la fuite du Dalai Lama. Lorsque le précieux cortège se trouve en vue de l'Inde, notre Khampa reste sur place pour protéger les arrières.

Ensuite, c'est la litanie des déracinés qui vont de camp de réfugiés en camp de réfugiés. Des années à être ballottés. Toute sa famille est restée au Tibet, depuis trente ans pas une nouvelle. Puis intégration dans la force spéciale tibétaine de l'armée indienne. Dix-huit ans de service sur les hauts plateaux du Ladakh, à la limite de l'invivable. Seule bonne nouvelle, il s'est marié avec une réfugiée. Sa prime de départ de l'armée lui a permis de se construire une maison à Choglamsar, mais pour vivre, il est coolie, c'est-à-dire qu'il transporte les pierres qui servent à construire les routes. Pas de pension, rien, seulement ses quatre enfants parrainés par des Français. Eux au moins mangent à leur faim. Il y a deux ans, il est tombé du toit d'un bus et s'est cassé une jambe, depuis il est très diminué.

Il a raconté tout cela avec un sourire à faire fondre la glace, sa femme souriait aussi comme une Madone. Pas un mot d'aigreur, ni de reproche, rien qu'un vrai sourire. Il faut que tu lises "Un cavalier dans la neige" publié chez Maisonneuve qui raconte l'histoire de l'épopée khampa. C'est un des livres les plus bouleversants et vrais que j'ai lu ces dernières années. Notre homme sortait droit de là.

(Lettre interrompue par l'un de nos rabatteurs-guides qui vient de surgir dans la chambre en compagnie d'un ouvrier qui s'occupe du générateur électrique de Leh. Le type, couvert de suie, travaille là depuis vingt ans, et se dit possédé par un dieu. Périodiquement, il a des crises effroyables et se met à courir partout comme un dément avant d'être maîtrisé et enfermé à clef. Il a rencontré quelques Lamas, dont un l'a partiellement libéré de l'encombrante déité qui l'investit en lui conseillant de réciter de 2 000 à 6 000 mantras par jour! Dès qu'il arrête la ritournelle, les crises reprennent. Normal, si l'on peut dire! C'est l'exemple type de l'oracle raté. En cela, il nous intéressait. Incapable de transmuier sa démence et d'acquérir un statut social, il est voué à subir et souffrir. On n'est pas toujours à la noce avec les dieux!)

Le deuxième exilé de Choglamsar était un "Emchi", un médecin tibétain traditionnel. Il racontait sa vie avec un plaisir et une bonne humeur communicatives. Intarissable, expressif, avec de grands gestes. Récit de l'entrée des Chinois dans sa région. En tant que chef de village, il est arrêté, questionné, puis mis au travail forcé sur les routes à transporter des cailloux et fabriquer des briques. Ensuite les Chinois dirigent la construction d'une enceinte continue autour du monastère où sont emprisonnés les grands Lamas du district. Emmurés vivants, on les laisse mourir de faim, un à un.

Autres récits effarants, les séances d'autocritiques suivies de flagellations publiques, l'endoctrinement jusqu'à la commotion. Les vauriens du village

sont nommés responsables politiques, etc. À la demande des habitants qui désirent un médecin, on lui laisse reprendre son activité. Puis arrive, des années plus tard, la Révolution Culturelle : toute pratique religieuse ou spirituelle étant interdite, il n'a plus aucun espoir d'exercer un métier traditionnel, il craint pour sa vie et décide de partir. Il se met en route avec ses deux fils (sa femme est morte) et deux chevaux. Ils se cachent la journée, marchent la nuit, atteignent la frontière des hauts-plateaux ladakhis fin 1969.

Cet exode terminé, il est arrêté par l'armée indienne qui le soupçonne d'être un espion chinois. Après de multiples interrogatoires, son régime est assoupli car plusieurs personnes de sa région d'origine, qui ont fui plus tôt que lui, le reconnaissent et exigent qu'il reste là pour les soigner. Il devient médecin officiel du Gouvernement tibétain en exil pour cette région désertique, précisément l'année où un hiver terrible oblige les exilés à reprendre la route jusqu'à trouver refuge dans les camps de Choglamsar.

Il nous demande de témoigner, précise que l'après-midi qu'il vient de passer avec nous suffit à peine pour résumer l'histoire et les souffrances d'un seul homme, et que désormais le peuple tibétain n'aura plus jamais assez de jours ni de nuits pour se remémorer les atrocités qu'il a endurées. C'est alors qu'il se met à pleurer. Manifestement le vieil homme à la tresse blanche ne possède rien d'autre que son savoir-guérir et une kyrielle d'enfants depuis qu'il s'est remarié. Il m'a vraiment ému, au-delà des larmes.

Leh, 5 juillet 1982

Ce matin au réveil, il pleuvait des cordes mais nous sommes pourtant partis, munis de nos capotes de cyclistes, pour Shey où nous avons enfin repéré la trace de "l'önpö Tashi", ou plutôt de l'astrologue qui possède le livre-qui-appelle-la-déité-qui-vient-parler-par-le-corps de l'oracle du village. Très gentil, il nous a même donné les feuillets les plus importants qu'il avait en double. Lorsque j'ai demandé à l'ami Tsultrim (notre escorte préféré) de trouver du temps pour traduire ça avec moi et m'éviter ainsi d'y passer des heures, il m'a répondu qu'il n'était pas certain d'avoir envie de lire ce texte car le risque existait de déclencher la parole de dieu, dans son corps à lui Tsultrim, et qu'il n'en avait pas du tout envie. — Vous n'avez pas reçu l'initiation préalable, lui ai-je dit. — Bien sûr, mais on ne sait jamais, a-t-il conclu... Il me semble beaucoup plus sage que nous.

L'Amnye Machen Institute (AMI)

*Témoign et acteur de la culture contemporaine
en exil et au Tibet*

« Le premier contact à grande échelle entre le Tibet et le monde moderne a eu lieu lors de l'occupation communiste chinoise. Dès lors, les cadres communistes aux vues et à la compréhension politiques souvent simplistes et à moitié digérées (même en ce qui concerne le marxisme), imposèrent aux esprits tibétains une version erronée et complaisante de l'histoire mondiale, de la politique et de la science. De nos jours, au Tibet, l'idéologie marxiste est remplacée par un matérialisme sauvage et frénétique, dénué de toute valeur libérale ou démocratique. Les Tibétains en exil se sont battus pour préserver leur culture ancienne et leur religion. Mais leur succès, associé à leur traditionnel conservatisme, a malheureusement abouti à un repli sur lui-même de l'esprit national, et il a oblitéré toute possibilité de changement culturel et intellectuel, changement pourtant nécessaire à la survie des institutions et des idées tibétaines dans un monde en mutation rapide ».

Ainsi s'exprime Trashi' Ts'ering, un des quatre fondateurs en 1992 de l'Amnye Machen Institute (AMI), du nom d'une divinité-montagne du nord-est tibétain. L'Institut a son siège à Dharamsala (Himachal Pradesh, à 500 kilomètres au nord de Delhi). Associé à trois autres jeunes gens, Trashi' Ts'ering se donne pour but d'élargir les horizons culturels des Tibétains et de se pencher sur les évolutions récentes de leur culture, notamment sur ses aspects laïcs.

– *Quels sont vos liens avec le Tibet chinois ?*

– On peut déplorer le manque de contact avec le développement culturel et intellectuel qui a lieu à l'intérieur du Tibet. Notre but n'est pas seulement de sauvegarder la culture tibétaine, mais d'informer et d'accroître la conscience culturelle et intellectuelle des Tibétains, qu'ils soient en exil ou au Tibet même. Un autre problème auquel nous sommes confrontés est le peu d'intérêt en général pour la culture tibétaine séculière. Cela est dû en partie à l'orientation des ressources et des efforts en direction de la religion. Dans un passé récent, cette tendance s'est accrue en raison de l'engouement pour le bouddhisme en Occident.

– *Quels sont les buts de l'AMI ?*

– Nous souhaitons réduire le déséquilibre religieux/séculier et repousser les limites intellectuelles, sociales, et culturelles des Tibétains à l'intérieur du Tibet et en exil. L'AMI a engagé pour cela des études systématiques et scien-

tifiques dans les domaines historique, culturel, social et politique, lancé des études concernant les idéologies et les nations extérieures au Tibet qui ont influencé le cours de son histoire, mais qui n'ont pas bénéficié d'une attention suffisante parmi nos congénères. Ces efforts ont pour but d'ouvrir et d'explorer de nouveaux horizons dans les recherches tibétaines et de nouvelles priorités sur d'importants sujets, tels que la littérature et l'art contemporains, les études féministes, négligées jusqu'à aujourd'hui.

– *L'AMI est-elle une institution académique, scientifique?*

– Non. L'AMI ne se considère pas comme une académie scientifique ou théorique, mais elle se place au service de tous les écrivains, chercheurs, poètes, artistes et musiciens tibétains indépendants, en mettant à leur disposition son réseau de contacts au plan national et international, en finançant certaines recherches, en assurant leur promotion.

– *Comment fonctionnez-vous financièrement?*

– L'AMI est pour l'instant dépendante de dons publics (Union Européenne, Cabinet des ministres tibétains en exil, le Dalaï-Lama – qui fut notre premier donateur –, la *Poul Lauritzen Foundation* au Danemark dont l'AMI fut lauréat en 1994 et 1996, des organisations suisses, etc.) ou des personnes privées. Mais nous espérons à l'avenir pouvoir nous autofinancer. Nous sommes une petite équipe (quatre codirecteurs et sept administratifs) aux moyens limités.

– *Quelles sont les orientations principales de recherche, les thèmes que vous favorisez?*

– L'AMI a axé ses programmes de recherche sur la cartographie, les archives visuelles, la littérature (recensement exhaustif de toutes les œuvres en exil ou au Tibet même), les études féministes (études de la place de la femme dans la société tibétaine, biographies de femmes au Tibet), l'art (recensement et interview de tous les artistes en exil formés au Tibet avant 1959, commande de trois à cinq œuvres d'arts à chacun, compilation de tous les traités d'art existant, etc.), la musique (recensement de tous les musiciens, et des milliers de chants de circonstance : mariage, construction, moisson, etc.), le Tibet occupé (mode d'administration et programmes politiques communistes, résistance tibétaine, évaluation précise du nombre des victimes de l'occupation chinoise), et enfin, l'architecture et l'urbanisme (traditionnels et modernes).

– *Comment se concrétisent ces recherches?*

– Tout d'abord, ces programmes sont relayés par des publications : la collection « Les grandes traductions » propose entre autres des traductions en tibé-

tain de *Hind Swaraj* de Gandhi, *Freedom From Fear* d'Aung San Suu Kyi, *Sept Ans au Tibet* d'Heinrich Harrer. Notre collection de « Littérature Tibétaine » a publié *An Historical Oration from Kham*, ainsi qu'une sélection d'œuvres de T'öndrup Gyäl, et l'article de Pema Bhum traduit dans le présent numéro d'Action Poétique. Également, nous avons publié des volumes sur le Tibet occupé, un livre pour enfants sur l'indépendance de l'Inde, le recueil de poèmes *Ch'ö'* (« Offrandes ») de Paldän Gyäl (dont certains poèmes sont traduits en français dans ce numéro).

– *Publiez-vous aussi des revues ?*

– En 1989, nous avons lancé une revue annuelle, *Lungta* (Cheval du vent), donc chaque numéro traite un sujet particulier (le dernier porte sur les missionnaires au Tibet, depuis le XVII^e siècle jusqu'à aujourd'hui). En 1990, nous avons lancé *Jangshön* (Jeune Pousse), premier magazine littéraire de l'exil, qui en est à son neuvième numéro. Puis il y eut le bimensuel *Mangtso*, premier journal indépendant en exil et qui dut s'interrompre en 1996 après six ans de succès, et enfin *Yumtso* (Lac de Turquoise), le journal des études féministes. Dans le registre de la cartographie, AMI a publié deux cartes récentes : une de Lhasa au 1/12 500 et une sur le Tibet ethnique.

– *Sur place, à Dharamsala, contribuez-vous à animer la vie culturelle et intellectuelle des Tibétains ?*

– Nous organisons des conférences (*Le Tibet pendant la Révolution Culturelle* en 1996, la *Première conférence sur la littérature tibétaine* en 1995), des séminaires (sur le Tibet après Deng Xiaoping en 1994, sur la langue tibétaine en 1997), des expositions (peinture, photographie), des projections de films, de diapositives, et même un cours de PAO.

– *Quels sont vos liens avec l'étranger ?*

– Depuis août 1999, AMI est devenu partenaire de l'Université d'Indiana, à Bloomington (USA), dont le département consacré aux études tibétaines est renommé dans le monde entier. Nous espérons ainsi accroître les liens entre notre institut et les étudiants en tibétologie, et favoriser les échanges entre les deux pôles.

Vous pouvez obtenir de plus amples renseignements sur le site Internet d'AMI :

www.amnyemachen.org

Bibliographie

Padmasambhava (VIII^e siècle)

1979, *Le grand Guru Padmasambhava, histoire de ses expériences*, traduit du tibétain par Charles-Gustave Toussaint, Paris, Éditions Orientales, Michel Allard

Mjla Rāpa (1040-1123)

1984, *Milarepa, Ses méfaits, ses épreuves, son illumination*, traduction de Jacques Bacot, Paris, Éditions Fayard (1^{ère} édition : 1974)

1995, *La Vie, Milarepa*, traduction de Marie-José Lamothe, Paris, Éditions du Seuil

1986-1989-1995, *Les Cent Mille Chants de Milarepa*, traduction de Marie-José Lamothe, Paris, Éditions Fayard (3 volumes)

K'esar (à partir du XV^e siècle)

1956, *L'Épopée tibétaine de Gesar, dans sa version lamaïque de Ling*, par Rolf Stein, Paris, Annales du Musée Guimet

1959, *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet*, par Rolf Stein, Paris, PUF

1977, *Les chants dans l'épopée tibétaine de Ge-sar d'après le Livre de la Course de cheval*, par Mireille Hellfer, Paris-Genève, Droz

1992, *La vie surhumaine de Guésar de Ling*, par Alexandra David-Néel et Lama Yongden, Paris, Éditions du Rocher

Ts'ang-yang Gyatso, 6^e Dalaï-lama (1683-1705)

1987, *La raison de l'oiseau, poèmes*, traduction de Bénédicte Vilgrain. Paris, Éditions Fata Morgana

1996, *L'Abeille turquoise, Chants d'amour*, présentation et traduction de l'anglais par Zeno Bianu, Paris, Éditions du Seuil

Drukpa Künlek (1455-1529)

1972, *Vie et chants de 'Brug-pa kun-legs, le yogin*, traduit du tibétain et annoté par R. Stein, Paris, Éditions G.P. Maisonneuve et Larose

Shapkar (1781-1851)

1998-1999, *Shabkar, autobiographie d'un yogi tibétain*, traduction de Matthieu Ricard et Clarisse Busquet, Paris, Éditions Albin Michel (2 volumes)

Revue

1995, *Lungta*, numéro spécial : « Plus de deux mille ans de poésie tibétai-

ne », Dharamsala (Inde), Amnye Machen Institute
1996, *Caravanes*, Paris, Éditions Albin Michel, vol. 6
1998, *Littérature chinoise*, numéro spécial 'Littérature des minorités nationales', Trimestre 2
1999, *Lungta*, numéro spécial : « Tibetan modern literature », Dharamsala (Inde), Amnye Machen Institute (à paraître)

Ouvrages généraux :

1987, *La civilisation tibétaine*, par Rolf Stein, Paris, L'Asiathèque (1ère édition : 1962)
1996, *Tibetan literature*, recueil d'articles en anglais édité par J. I. Cabezón et R. R. Jackson, Ithaca, New York, Snow Lion Publications

Pour apprendre le tibétain :

1992, *Le Clair Miroir*, par Kesang Gyurme, traduction, adaptation et commentaires de H. Stoddard et N. Tournadre, Arvillard, Éditions Prajñā
1999, *Manuel de tibétain standard*, par Nicolas Tournadre et Sangda Dorje, Paris, Éditions l'Asiathèque (2 CD inclus).

Poèmes

T'öndrup Gyäl

Sangdak Dorje

Jukälsang

Orgyän Dorje

Jangbu

Ramtsebo

K'angshün

Päldän Gyäl

✧

Traductions

Françoise Robin,

Nicolas Tournadre

Marie-José Lamothe

T'öndrup Gyäl

Discours des sept attributs royaux (extraits)

Chapitre 3 – Le précieux ministre

Le paresseux éprouva du regret, car le joyau avait disparu il ne savait où
Il poursuivit son karma de faibles mérites
But du ch'ang pour consoler son âme
S'endormit l'esprit en paix
Il rêva : il avait trouvé le joyau et obtenait les attributs royaux
Il rêva : un groupe de reines souriantes l'accueillait
Il rêva : des servantes l'entouraient
Il rêva : il vagabondait sous l'emprise de la paresse
Le Précieux Ministre lui dit :
' Ohé! Écoute, Roi de la Paresse!
Si tu ne me connais pas
Je suis le Précieux Ministre du savoir
J'administre le royaume avec sagesse
J'oriente les êtres vers les cinq sciences
Grande est ma puissance à défaire les armées de la jalousie
Ma bravoure dompte l'éléphant fou de l'orgueil
J'aime écorcher la peau de tigre des paresseux
Je respecte les rois courageux
Et asservis les esprits inconstants
Telle est ma grandeur
Ton errance sous l'emprise d'une paresse vaine
Sans désir de protéger le royaume
Alors que tu es roi et protecteur du sol,
Est signe que tu dois abandonner les attributs royaux
Ne t'égare pas, ne t'égare pas dans la paresse
Repose-toi, repose toi sur quelqu'un comme moi le Ministre
Cette clé que je tiens dans mes mains
Est celle qui donne accès à l'or du trésor royal,
Si tu souhaites t'emparer du joyau des qualités fondamentales
Ne perds pas cette clé providentielle, garde-la bien'
Et le ministre disparut
Clé en main, le paresseux exultait
Il pensa : "Je vais ouvrir la porte du trésor, dérober le joyau
Chercher le Ministre et détiendrai le règne".

Chapitre 4 - Le Précieux Éléphant

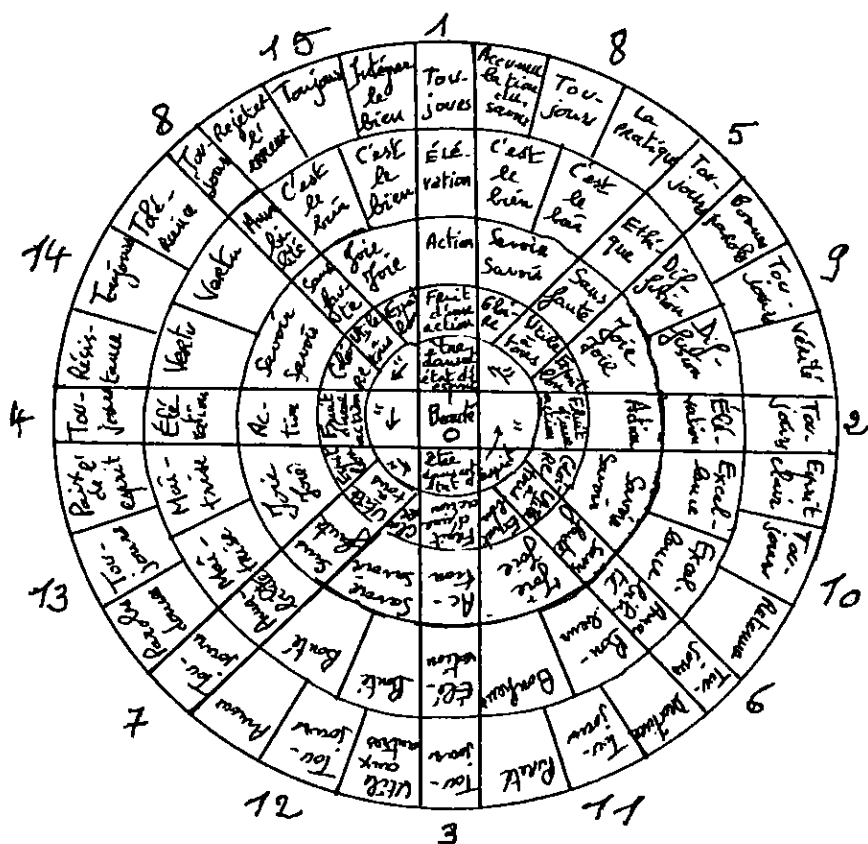
Le jeune homme paresseux et cupide
Se précipite en rêve, terre illusoire et vide
Pour voler le joyau
Arrivé à la porte du magique trésor royal
Il cherche le précieux trésor, le trouve
Mais les défenses acérées d'un éléphant gardien
Font palpiter son cœur de voleur cupide
Le Précieux Éléphant dit alors :
'Ohé! Écoute jeune paresseux!
Ton corps couard est terrifié et ton esprit est celui d'un voleur
Tu ne t'évertues pas à rechercher le trésor du savoir
Mais tu viens voler d'autres joyaux par cupidité
Écoute un instant mon discours, moi l'éléphant
Si tu ne me connais pas
Je suis le Précieux Éléphant réservé
Je suis le féroce protecteur du trésor royal
Si des courageux viennent à mendier
Le fruit de leurs souhaits mûrit instantanément
Si des paresseux viennent à voler
Ils reçoivent sur l'instant et à leur insu la cupidité
Sur mes quatre pattes, glorieuses montagnes
S'assemblent dâkîni et protecteurs du dharma tels nuages dans l'espace
Sur mon corps, sol de fer
S'évanouissent les huit classes de dieux et démons comme la brume
Mes défenses, monts enneigés
Sont un miroir qui distingue blanc et noir
Dans mes prunelles, miroir cristallin
S'enflamme l'éclat de qui voit les trois temps dans leur nudité
A ma trompe, aiguille de la balance
Est accroché le poids qui pèse bonnes et mauvaises actions
J'oriente les courageux vers la libération
Je cuisine les paresseux dans la casserole de l'enfer
Alors écoute jeune paresseux
Pourquoi s'irriter contre les courageux?
Pourquoi jalouser les sages?
Tu t'es perdu en activités vaines
Parle-moi franchement, sans rien dissimuler
Le secret n'aboutit à rien, parle-moi vite'
Toutes défenses dehors
Allongea sa trompe

Mille dragons rugirent de concert
Questions oppressantes
Douleur - longue lance fichée
Dans le cœur couard du paresseux

Traduction Françoise Robin



Sangdak Dorje

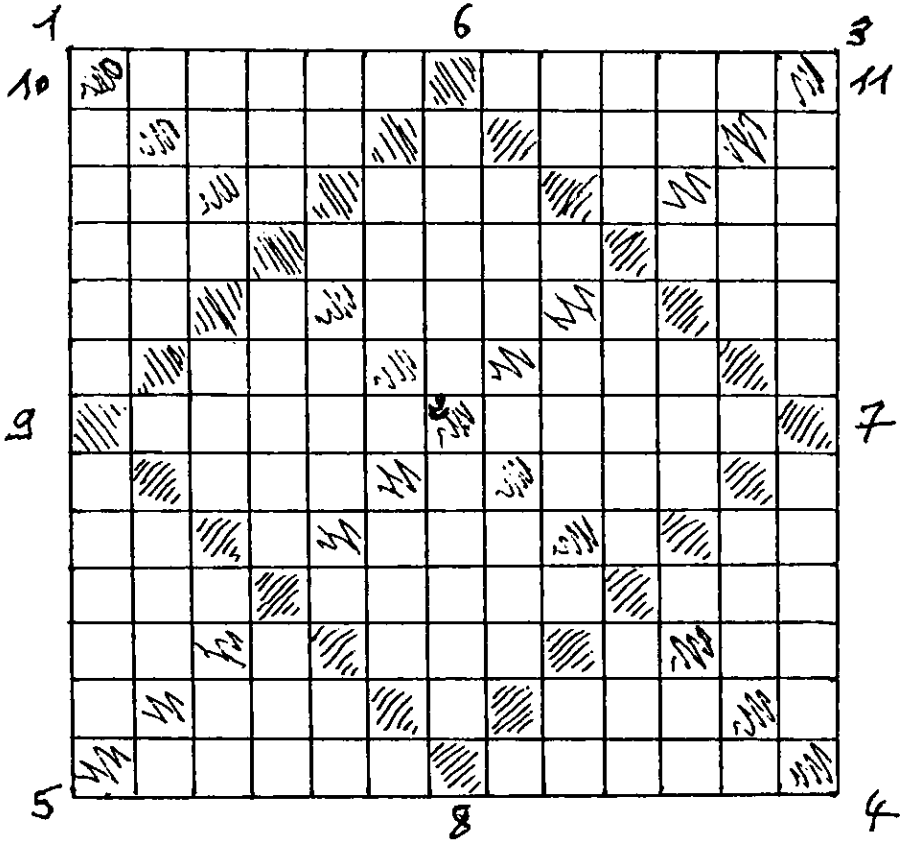


“Cercle magique”. Se lit dans le sens des aiguilles d’une montre, sens classique de rotation dans le bouddhisme. Ordre de lecture : 1/ barre verticale, de haut en bas, jusqu’au carré central (“Beauté”) inclus, soit de 1 à 0 – 2/ barre horizontale, de la droite jusqu’au carré central inclus, soit de 2 à 0 – 3/ barre verticale, du bas jusqu’au carré central inclus, soit de 3 à 0 – 4/ barre horizontale, de la gauche jusqu’au carré central inclus, soit de 4 à 0. – 5/ lecture des triangles à face courbe (8-9-10-11-12-13-14-15) suivant une logique donnée, suivant le sens des aiguilles et de haut en bas – 6/ lecture des cercles concentriques, dans le sens indiqué, en commençant par le premier carré extérieur de la barre verticale 1 – Tour complet – 7/ même chose pour les autres cercles. – 8/ lecture du carré central : “Beauté”.

L’ensemble fonctionne suivant un système de séries logiques, avec parallélismes, répétitions, permutations réglées. Il peut se lire au mot à mot et dans une suite qui fait rythme et sens.

Mot à mot de Françoise Robin

Le pays des neiges



“Carré magique”. Se lit de 1 à 2 (Carré central), de 3 à 2, de 4 à 2, de 5 à 2, de 6 à 7, de 7 à 8, de 8 à 9, de 9 à 6.

Puis ligne par ligne, (10 à 11, etc.) dans le sens vertical, de haut en bas.

Il se termine par ce vers : « Ce beau poème est vraiment difficile à écrire ». Il commence ainsi : « La poésie est une musique harmonieuse qui vient de la gorge. »

Le chant de la séparation

1								3	
5	ལམ་ལམ་	མཚོ་	དགོང་	ཉུང་	མཚོ་ལོ་	མཚོ་	མཚོ་	ལྷ་	དཀར་པོ་
6	ལམ་ལམ་	མཚོ་	ལྷ་ལྷ་	མཚོ་ལོ་	ཉུང་	ལྷ་ལྷ་	མཚོ་ལོ་	ལྷ་	ལྷ་
7	ལྷ་	མཚོ་	ལྷ་	ལྷ་ལྷ་	དཀར་པོ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་
	ལྷ་	མཚོ་	ལྷ་	ལྷ་ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་
	ལྷ་	མཚོ་	ལྷ་	ལྷ་ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་
	ལྷ་	མཚོ་	ལྷ་	ལྷ་ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་
	ལྷ་	མཚོ་	ལྷ་	ལྷ་ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་
	ལྷ་	མཚོ་	ལྷ་	ལྷ་ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་
	ལྷ་	མཚོ་	ལྷ་	ལྷ་ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་
	ལྷ་	མཚོ་	ལྷ་	ལྷ་ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་	ལྷ་
4								2	

Dans l'immensité de l'espace nocturne, monte la pleine lune,
 Blanche et magnifique,
 Superbe ornement de l'espace infini sans nuages
 Quand je vois cette protectrice nocturne, cette compagne de la nuit
 Luisant d'une lumière fraîche aux mille rayons blancs,
 Je me rappelle du visage de ma tendre amie.
 Lorsque scintillent dans le jour lumineux
 Les incrustations des nuages immaculés
 Ton corps ravissant, à l'incomparable beauté,
 Paraît dans mon espace mental.
 Le souvenir perpétuel de tes grands yeux effilés me rend triste.
 Oh, magnifique visage semblable à la pleine lune
 Ta plénitude est une offrande au regard
 Ton visage resplendit et notre amour merveilleux s'épanouit
 Pour moi l'infortuné compagnon qui suis séparé de toi.

Traduction de Nicolas Tournadre

Jukälsang

Le monde tel qu'il est vu depuis un autre angle (1990)

J'ai été rejeté ici par la crête
De la marée historique

Le ventre de la Démone Bleue
Est très bas et extrêmement dur
Quand j'y ai enfoncé le bout de mon doigt belliqueux
Elle n'a émis que quelques grondements
Quand est tombée sa jupe d'ombre
J'ai vu un *mandala* de sang et l'ai appelé soleil

Les amis vendeurs de potions empoisonnées, là-bas devant
Lancent au loin la langue-lasso enduite de miel

On verse du lait dans la bouche
Mais on en veut à la poitrine
On saisit la tête d'une main
Et on frappe les jambes à coups de pied
Quand le sort s'abat

Plus mes pieds doivent grimper la tour
Plus mes mains sont liées par l'effroi
La puissance de l'habitude
Permet de se tenir en lotus au sommet des brins d'herbe
L'expérience

Permet de sourire au maître des cimetières
Le visage sourit - mais dans mon for intérieur, n'y a-t-il pas une petite douleur?

Ou un peu d'eau au coin de mes yeux fermés?

Et même parfois

On entend la nuit les dieux mastiquer les cadavres
On voit le jour les démons méditer sur la compassion
En écoutant bien, dans l'air de son joli chant
Une note m'a coupé la langue à la base
En regardant bien le beau visage
Un crayon a transpercé mes prunelles

Et puis un jour encore

Quand les substances rouges sont revenues dans mon cœur
Et les substances blanches ont dévalé en bas
Hélas! La conscience ne laisse pas d'empreintes

Ce cœur est transpercé par une lame
Ce corps tremble d'effroi

Eho! Partez! Partez donc!

Toutes mes sensations seront transformées

Et puis

Regardez-les, la tête posée sur l'oreiller des longs contes de fée

Endormis dans ce sommeil profond

Quel rêve heureux!

Quel bien-être physique et spirituel!

.....

Journée à la tente (1994)

La couverture de la prairie passe et repasse de l'endroit à l'envers

Sur les histoires extraordinaires

Du grand yogi du village d'en haut et de la dâkîni de la communauté d'en bas

Des particules jaunes de fumée poussiéreuse tombent doucement

Le petit moulin à prières de la grand-mère

- comme de courtes années sur la prairie -

N'accélère ni ne ralentit

Il tourne seul, encore et encore

Les conversations autour de Gelek et de Pâ:mo

Relient entre elles bien des années

Et ont fini par entourer Pâ:mgön et Dhubhe

Suivant le rayon du soleil, elles remontent la paroi de la tente

Un cycle de contes pour enfants juste nés

S'élèvent de la barbe embroussaillée du grand-père

Pour s'envoler doucement vers les petites lampes à beurre

L'heure est paisible et solitaire

Un léger ennui accompagne

La neige qui court le long de la corde de la tente - puis tombe en morceaux,
en morceaux

- éparpillé à terre

Le chef de famille a réfléchi et conclu

Le revers de loutre que porte aujourd'hui Thöndruptso

Est plus large de deux doigts

Que celle qui borde la pelisse de sa sœur aînée

Un long ronflement du pasteur éreinté

Se prolonge indéfiniment

Traduction Française Robin

Jangbu

Une sorte d'inquiétude

Toi qui écris des lettres, le solitaire, tu dis qu'il ne faut jamais s'en faire.

Toi, corps impossible à retrouver dans l'avenir, paire de bras inconnus.
Lèvres froides

Ma langue. Organe d'une expérience du goût.
Une langue de feu bleue lèche le sol. Te lèche.

La forêt a bu le ruisseau. Des hommes
Se rassemblent près de l'entrée. De quoi parlent-ils?
Mais. Moi, comme avant, je pense à toi,
Homme solitaire qui déboutonne ce siècle.

Mais. Les hommes, comme avant, se rassemblent.
Ils parlent, étonnant, une langue nouvelle
À laquelle mon peuple s'est habitué. Mes paroles
Sont de plus en plus rares. Inquiétude?

Je sais bien. Mais je n'ai pas encore posé toutes les questions

Dans le profond jardin des obstacles indésirables
Ce qui me donne la lumière, nuit et jour,
Ce n'est pas une petite lampe à beurre, je le sais bien,
Quand la fenêtre du savoir - comme des yeux - s'est ouverte
Opposé à ce paysage immaculé, à cette neige,
N'y avait-il pas un nœud d'éternité, rouge?

Où tes mains et ton esprit ont-ils fleuri?
En cette saison, sur cette terre, des cendres de nuages rouges
Et des éclats de constellations sont tombés,
Est-ce alors qu'une fleur vénéneuse a jailli dans l'esprit de tous?

Ô ma Drolma! Mère lointaine et sacrée!
Tes yeux effilés ne sont pas ceux des plumes de paon
Ta caresse amoureuse n'est pas celle du soleil et de la lune
Je sais bien.

Dans le jardin aux odeurs du grand éventail
Qui distingue mes jours et mes nuits
Où est ton siège de lotus, toi, l'innommable?

Le pasteur nomade – Après avoir regardé la statue en argile d'un vieux nomade

Un visage couleur de bouse
La force vitale du feu
Des cheveux ébouriffés par le vent
Le flux de la force
Les muscles apparents tressaillent, et
Plane l'écho du fouet
Les mains de la lumière et du soleil, et du vent pluvieux
Ont tracé sur la chair, bien visible,
Une histoire du temps passé
Ainsi qu'un étroit goulet - une vaste étendue?...
D'une longue et dure vie d'homme

Un claquement de fouet, soudain,
Monte alors depuis l'espace vide.
Propriétaire de la prairie, ou
Inventeur du bonheur du monde
Toi aussi, tu existes, tous le savent.

Pratique des funérailles

Parmi vous, je suis déjà vieux
La chair, le sang, les os, les jambes - et puis l'éducation
Tout ce qui est forme et apparence
Je suis prêt à me rendre moi-même
Je n'ai ni pensées profondes
Ni analyses sophistiquées
Ma conscience et ma mémoire ténues
Que le ciel et la terre les emportent
Une étoile filante m'est tombée sur la tête
Des grains blancs de poussière se sont envolés de mes cheveux
Allongé dans une prairie de terre et d'eau pures

J'ai envie d'inviter quelques vautours lointains

Mais - une vision très partielle
Est en train d'emporter mon pouvoir visuel
Ce qui vole vers moi
Vautours ou pies
Je n'ai pas le moyen de les distinguer
Superbes oiseaux divins
Récitez pour moi trois mots de prière
Mon esprit d'amour et mes erreurs sont encore nombreuses
Ma droiture et mes fautes sont encore présentes
Mère et fiancée aimante comme une mère
Je vous prie, prononcez une ultime parole du cœur!
Moi qui suis terrorisé - moi qui viens, solitaire
Dès aujourd'hui plus encore qu'avant,
Ne dois-je pas aller, ainsi solitaire?
Quand le petit enfant que je suis pénétrera dans le ventre du vautour
Il se peut qu'une obscurité, comme la chute dans un trou, m'effraie.

Allongé à plat ventre, sur ma colonne vertébrale,
Est inscrite un profond svastika, parfaitement droite.
Je prie pour que les parcelles de ma chair soient disposées selon les trente
consonnes
Et entourées des quatre membres-voyelles
Attendez un instant, groupe d'oiseaux divins!
Délaissez ma cuisse gauche
Qui diffuse une odeur de tsampa au miel blanc.
Du souffle d'une fine flûte en os, apparue spontanément
J'entends en continu le chant de la mère et la fiancée
Et moi-même comprends l'idée : je dois partir absolument

Traduction Françoise Robin

Orgyän Dorjé

Chant hâbleur d'un homme petit

Je
ne suis pas un yéti capable de soulever des montagnes
ne suis pas non plus un costaud qui peut, d'une gorgée, avaler l'océan

Je
suis un modeste homme petit, une goutte d'eau
invisible dans l'océan des foules du monde

Ceci dit
j'ai moi aussi mes idéaux bien à moi
j'ai moi aussi mon amour bien à moi
je suis une minuscule goutte d'eau mais
je peux transpercer le rocher des sentiments
et fouler sous mes pieds le chemin tordu de la vie

Liberté

Après avoir vu un petit oiseau dans le chant du vent

Hier,
Je traversais le ciel, petit oiseau
En toute liberté dans l'espace
Aujourd'hui,
Comme hier, petit oiseau,
Je traverse le ciel, dans le chant du vent
Mais qui traverse le ciel n'est pas
Ce corps fait de chair et de sang
C'est l'esprit exigu de la liberté

Sans titre

Privé de la lumière du soleil
Mon corps est devenu glaçon
Privé de la lumière de la lune

Ce que je peux voir s'obscurcit dans la pénombre
La nature va m'accorder quelque chose :
 Une pluie violente, pour assombrir les monts et les vallées ?
 Un ciel pur pour dissiper la pénombre ?
J'attends
 J'attends la réponse de la conscience obscurcie

Une soirée interminable

Les saules s'agitent en tous sens
Le vent froid blesse mon visage
La troupe de mes compagnons d'âge
Disparaît aux limites du ciel

Devant mes yeux
– Et ne reste qu'une large plaine vide –
Le chant d'hier se mêle aux détritiques
L'éclat des sourires s'allie à la neige
J'ai d'abord pensé que tout ceci
N'était qu'un long soupir,
Maintenant - c'est une longue soirée, interminable.

Traduction Française Robin

Esquisses de la steppe

Les tentes noires

Le soleil éclabousse la tente de mille rayons en pénétrant par le toit
La chevelure de fumée cache la clarté de ton visage originel
Sur les traces des nomades, tu poursuis pourtant ta course
Sans ralentir, jusqu'aux confins de la steppe.

Les neiges

Le soir, les pétales de neiges ont recouvert
En un clin d'œil ton visage, ô vaste prairie
Dans cet univers blanc, les yaks noirs

Ressemblent à des fourmis dans une assiette.

Le souffle glacial

Les bouses et le crottin séchés dansent follement
Les hautes herbes de penma sifflent continuellement
Cette antique steppe aux espaces infinis
A été annexée par le vent glacé des horizons

Les nomades dans le blizzard

La bise glaciale a terni les visages
Les flocons de la bourrasque ont blanchi les sourcils
Les mains et les joues sont emmitouflées dans la fourrure
La morve tombe sur la poitrine et gèle aussitôt

Le chant du berger

Si tu lèves les yeux, tu vois le ciel parfaitement vide
Si tu regardes à terre, tu vois les pâturages à perte de vue
Ce chant d'amitié à la mélodie élevée et puissante
Ne le destines-tu pas à ce superbe papillon ?

Les cabrioles du petit veau

Comment pourrais-tu réaliser les tourments de l'existence ?
Toi qui ne connais même pas le changement des quatre saisons
En pensant que ce temps des bouquets de fleurs
Durera toujours, tu caracoles pour montrer ton bonheur

L'été

Le meuglement de la femelle du yak se répand dans la steppe
Et l'écho des cornes résonne lorsque les vieux mâles s'affrontent
Les sonnailles retentissent dans cette immense étendue
Tandis que toute la prairie bouillonne de vie et clame sa vigueur

Le sort des nomades

L'imposante forteresse des montagnes barre la vue
Elle empêche de découvrir la vie mondaine, très loin de l'autre côté
Mais, malgré tout, le souffle pénétrant et puissant de ce siècle
S'infiltré dans les pensées du nomade et l'entraîne au loin.

Traduction de Nicolas Tournadre

Ramtsebo

Conte d'avant les funérailles (1997)

Journée de neige épaisse

Le vautour a toujours eu du mal à porter les petits qu'il n'a pas élevés

1

Un soir où l'éclat rouge des nuages à l'horizon barbouillait ma vie de couleurs

Le rapace a mâchouillé les regrets de ma vie, émanés de mon squelette et mes os

Un unique brin d'herbe verte a poussé dans ce cimetière où je suis mort,

Tous ont alors dit que les mérites de ma conscience étaient minces

Viens! Un jour de ciel indigo sans nuage

Levons notre verre rempli d'honorable chang et partons ensemble pour le nord, à Shambala,

Par les Trois Joyaux! Les caresses trompeuses de la nuit ne m'effraient ni ne m'attirent

La poésie reconforte mon esprit dans ce monde d'un instant

Je n'ai jamais conquis la ravissante amoureuse que je mérite

Et dans cette vallée montagneuse d'hiver où hibernent les marmottes des hautes-plaines

J'ai honte de mes vœux recroquevillés comme des racines

J'aime les futilités aussi désordonnées que le babil d'un perroquet

Alors le garnement, distrait en cette fin de jeu, a pointé son doigt vers mes yeux avec insistance

2

Quand est tranchée la vie, bougie rouge qui vacille au bord de l'oreiller

Même si, solitaire, j'endosse encore et encore la pelisse de la méditation sur la patience

Ma poésie et mes versets seront éparpillés comme farine bise lors du Shotön' de Lhasa

Et j'entendrai alors mes propres cris de terreur, moi, le poète d'aujourd'hui, abandonné comme un orphelin

Hé! Beauté au grand bec, tends tes deux bras vers moi

J'ai laissé ici-bas un dernier baiser, et tu l'as goûté

Tu es la grenouille dans le puits - et moi le soleil couchant en haut de la montagne

Quand tu auras chanté la mélodie funèbre de notre séparation, pas de sanglots

Quand l'herbe du cimetière où je repose à jamais aura jauni

Je serai tout à fait mort - alors, à toi de voir si tu enlèves ou non le chapeau du deuil

3

J'aime l'univers

Alors pourquoi ses créatures me détestent-elles ainsi?

4

La cause originelle de la souffrance, détruites

Les quatre souffrances : naissance, vieillesse, maladie et mort, acceptées

Quand il ne reste plus qu'une inspiration-expiration de fin de vie

Je me tiens au coin d'un glacier - j'ai envie de crier "Ak!"

Mais craignant d'effrayer quelques enfants ignorants

Il ne me reste qu'à courber la tête devant le boucher du sud

Au matin du premier de l'an de la prochaine année

Tu rajusteras quelques cailloux blancs éboulés

Puis tu feras une offrande de tsha bsur sur ce spyi gtsigs où je repose sur le dos

"Regarde, déesse de la roche blanche, tigresse bondissante,

Ce cadavre replié de ton cimetière servira aux générations futures"

Ceci, c'est l'enfant de la dévotion qui me fait confiance pour la première fois

Alors, bien qu'arrivé à la citadelle de cuivre du Seigneur de la mort, je ne manquerais pas de jeter un œil en arrière

Traduction Française Robin

* Le *Shotön* est la fête qui marque la fin de la période de retraite estivale pour les moines. À cette occasion, des troupes d'opéra tibétain se produisent, d'immenses thangka en appliqué sont déroulés devant les pèlerins et on jette de la farine d'orge dans les rues.

K'angshün

La mélodie de l'incrété originel (1997)

Dans l'espace du non-crété
L'illusion de la compréhension : apaisée d'elle-même
Dans l'espace du non-crété
Les éloges appuyés : auto-libérés
Dans l'espace du non-crété
La discrimination entre soi et autrui : détruite spontanément
Et plus encore
Formes, couleurs, sons, apparences et puis
Dans le grand espace pur des éléments dispersés
Que ni goût ni odeur ne polluent, ne touchent
Corps - incrété - originel
Parole - claire - incrétée - originelle
Pensée - pure - claire - lumière - incrétée - originelle
Monde contenant êtres contenus
Et enfin toutes les gouttes et substances secrètes
Sans altération aucune
Très lentes dans l'espace pur sans paroles
Objet saisi pensée qui saisit
Et enfin tous les sujets
Constants
Alanguis dans l'espace pur dénué de pensée
Sans même une pensée sans même un but
Quand ils tombent à leur gré dans l'espace de bonheur
Et se placent calmement dans le flux de bien-être
Tous les êtres vivants tous les êtres conscients
À l'instant
Comprennent clairement que l'incrété est la mélodie originelle
L'incrété est l'essence de la libération
L'incrété est la paix absolue
Leur ruine, leur perte, leur infortune, leur défaite
Bref tout ce qu'on éprouve ou a éprouvé
Ils comprennent soudain que c'est en réalité la pratique intégrée de l'entraî-
nement spirituel

Alors L'heure est venue d'éveiller les habitudes de notre peuple
Métaphysiciens et descendants des vidyadhara
Regardez

L'heure est venue d'éveiller la compréhension de notre peuple
Cette pureté est le foyer de bien des simples d'esprit
Cette pureté est la patrie de la parfaite nature humaine
Cette pureté est le paysage d'automne, fruit mûr de la vérité
Pureté Pureté allons tous vers la pureté

Rendez-vous (1991)

Tu es venue d'un rêve et d'un arc-en-ciel
Tu es sortie d'un chant de louange et d'un éclat de rire
Tu as prié pour l'amour parmi les flammes de l'amour
Vœux d'amour prononcés
Toi et moi qui comprenions seuls les chères mélodies des demoiselles coucou
Toi et moi avons compris que le jeune bourdon était ivre de miel
"Est-ce cela l'amour?"
Baisers et sourires
Sont les seules réponses qui vaillent
Même la fée de l'aube
A murmuré secrètement
L'amour dans ce monde
Nombreux sont ceux que l'aube invite
Nombreux aussi ceux que l'aube emporte
L'aube dérobe les rêves
L'aube chasse le brouillard
L'aube accorde un autre lever de soleil
La chaleur de la veille a disparu
La mélodie du coucou n'est plus que le triste chant de la mort
La tristesse du bourdon escorte l'automne
Et s'empare de notre monde, à toi et moi
"Y a-t-il une limite à l'amour?"
Tristesse et larmes
Sont les seules réponses qui vaillent

Traduction Françoise Robin

Päldän Gyäl

Les actes, les ancêtres, la tombe

Un démon me fit un jour de l'ombre
J'en restai comme paralysé.
Ayant foi dans la loi du karma
Mon cœur se mit à battre moins fort.
Je pris alors ma destinée en main,
Frappai ma vieille mère de malédiction
Et renversai la tombe des ancêtres.

Ma mère, étouffant de rage,
Criant que j'étais toute sa honte,
Me cracha au visage.
Ce blâme ne m'effraya pas,
Le crachat sur ma face ne m'abattit point
Même si j'en conçus du chagrin.
Longtemps j'ai ravalé cette angoisse.

Quand une terrible tempête
Emporta la tente de ma mère,
La pluie tomba violemment
Et submergea toute la tsampa des nomades.

Pourtant, j'entrepris encore d'affliger ma mère.
"Si la tente avait été bien amarrée, dis-je,
Comment le vent l'aurait-il arrachée?
Si le sac de farine n'avait été percé,
Pourquoi aurait-il pris l'eau?"

De la bouse et la boue
S'éleva soudain le sourire éclatant de ma mère.
Tout nomade perd sa vie
Dans le hennissement des chevaux.

Quand je creusai la tombe de mes ancêtres,
Leurs traits n'annonçaient ni victoire ni défaite,

N'arboraient nul sourire triomphant,
Nulle tristesse non plus, ni trace de soumission.
Leurs visages portaient seulement les rides
Des égarements de l'histoire.

Dharamsala, 17 novembre 1992

Offrande aux poètes du Pays des Neiges

Mon corps frissonne,
Mon esprit n'est que vide.
Les vagues se brisent sans repos aux rives de l'océan
Et mon regard se porte vers le pays de mes ancêtres.
Chaque larme qui tombe de mes paupières
Se mêle aux embruns qui rejoignent l'azur.

Les pieds bien accrochés à cette terre,
J'observe de mes yeux grands ouverts la voûte bleue.
Tout poème venu du Pays des Neiges
Grimpe à la corde qui dans le ciel touche aux tombes des ancêtres'

Ces mots jetés vers lune et soleil
Passent dans le corps du poète errant,
Exilé à l'autre bout du monde.
La poésie est élixir de vie,
Sa lumière embrase mon cœur.

Écoutez bien!
Vous entendrez pleurer les montagnes
Et les yaks aiguiser leurs cornes sur les pierres.
Si les montagnes peuvent verser des larmes
J'espère aussi qu'elles sauront rire un jour.
Je prie pour que les cornes acérées des yaks sauvages
Forcent la voie d'une naturelle et nouvelle liberté.

Ô vous montagnes enneigées,
Que vos larmes roulent en un flot continu

Et vous aussi yaks sauvages,
Puissiez-vous toujours faire sonner la pointe de vos
cornes
Et vous lion des neiges
Rugissez encore et sans fin depuis les cimes de
l'Himalaya

Londres, octobre 1996

*Selon l'histoire tibétaine, les premiers rois sont descendus du ciel sur une corde magique et y sont retournés à l'heure de leur mort en usant de cette même corde.

Traduction par Marie-José Lamothe

Offrande (1993)

Je suis passé du rêve d'hier soir
Dans un monde terrifiant
Aujourd'hui j'ai perdu mon être

J'ai planté un poignard tranchant dans mon cœur
Me suis tranché la tête
Et l'ai offerte, ornement du Mont Kailash
J'ai enfoncé ma main droite dans la tête du Magyäl Pomra
Et ai tendu ma main gauche vers le sommet du Khangka' Riwo
J'ai offert mon pied droit au lac Kokonor
Et fiché mon pied gauche dans le lac Manasarovar
Ce corps tout entier, difficile à obtenir
Partout j'en fais offrande, graine de mes membres

Traduction Française Robin

T'öndrup Gyäl (1953-1985)

Historien de formation, il est considéré par tous les Tibétains actuellement comme un héros intellectuel. Diplômé de l'université des nationalités de Pékin, il fut le premier, au sortir de la Révolution Culturelle, à mettre à la portée du peuple tibétain les arts littéraires. Ainsi, il composa plusieurs nouvelles mettant en scène le quotidien tibétain contemporain. D'autre part, ayant parfaitement maîtrisé la technique de versification héritée de l'Inde, qui régnait sur la composition poétique tibétaine depuis plus de sept siècles, il s'inspira à la fois des courants modernistes littéraires chinois et occidentaux, ainsi que du fonds culturel tibétain dont il se sentait pleinement héritier et qu'il revendiquait, pour écrire en 1983 *Le torrent de la jeunesse*, le premier poème en vers libre de langue tibétaine, que publia un journal littéraire tibétain publié au Qinghai (qui correspond à la région tibétaine de l'Amdo, au nord-est du Tibet historique). Ce poème lui attira les foudres des traditionalistes mais le respect et l'admiration des progressistes et des jeunes gens tibétains : la poésie appartenait dès lors à tous et n'était plus le domaine réservé de quelques érudits rompus aux techniques de composition.

Issu d'une humble famille de paysans de l'Amdo, ses sentiments nationalistes et régionalistes lui valurent l'inimitié des autorités chinoises. Mais parallèlement, son attitude iconoclaste et innovatrice lui attira bien des détracteurs parmi les Tibétains eux-mêmes. Il se suicida dans la nuit du 29 au 30 novembre 1985, « pour réveiller le peuple tibétain », comme il l'indiqua sur son testament.

Sangdak Dorjé

Sangdak Dorjé est né en 1945 dans une famille noble du Tibet central. Il est depuis 1985 maître de conférences au département de littérature tibétaine de l'Université du Tibet. Outre de nombreux articles et poèmes pour les revues littéraires tibétaines, il a également publié plusieurs livres – *Aphorismes, festin pour les yeux, la pensée et les oreilles (sur la poésie traditionnelle)* – et une traduction de l'anglais de contes pour enfants. Il est co-auteur, avec Nicolas Tournadre, du *Manuel de tibétain standard* (Éditions L'Asiathèque). Poète, il est également un excellent joueur de timbalum et de vielle tibétaine (piwang).

Jukälsang

Jukälsang est né en 1960 en pays Golok (Amdo) dans une famille de pasteurs-nomades. Sa scolarité dans une école locale est interrompue par la

Révolution Culturelle de 1969 à 1976. Il obtient en 1987 une maîtrise de littérature tibétaine à l'Institut Central des Nationalités de Pékin, où il a pour professeur T'höndrup Gyäl entre 1982 et 1984. Actuellement responsable du service traduction (chinois/tibétain) au gouvernement de la région autonome tibétaine de Golok, il travaille aussi pour la *Collection d'écrits anciens de la région de Golok*. Il est membre de la Fédération provinciale d'art et de littérature, de l'Association des Écrivains des nationalités chinoises, et membre de la section Qinghai de l'Association des écrivains chinois.

Considéré comme le plus grand poète tibétain vivant, il a fait paraître un recueil de poèmes en 1994, *L'esprit au pied de la montagne*, il prépare un deuxième recueil de poésie, ainsi qu'un recueil de proses et un petit ouvrage traitant de la grammaire tibétaine. Ses nombreux écrits lui ont valu obtenu de nombreux prix littéraires.

Orgyän Dorje (né en 1961)

Né dans le Lhoka, au sud-est de Lhasa dans une famille de paysans, il commence à écrire en 1983. Autodidacte, il n'a aucune formation universitaire. Cette même année, il devient un des rédacteurs en chef du *Magazine littéraire du Lhoka*, où il travaille depuis lors. Outre ses activités de poète et de rédacteur en chef, il est également traducteur tibétain-chinois, et a entrepris la traduction de *La Dame aux camélias* en tibétain (à partir du chinois), qu'il publie par feuillets dans son magazine. Il est par ailleurs membre de l'Union chinoise des écrivains des minorités et de l'Union des écrivains de la Région Autonome du Tibet. Il a publié un recueil de poèmes en 1991, *Le Chant des hautes-terres*, aux éditions populaires du Sichuan (Chine), et publie régulièrement des poèmes dans les magazines littéraires tibétains.

Jangbu (né en 1963)

Jangbu affirme avec ironie que c'est grâce à la Révolution Culturelle qu'il est devenu poète : les pâturages nomades du nord-est tibétain ont servi de cadre aux intellectuels tibétains lors de cette sombre période, les autorités estimant qu'ils ne trouveraient pas parmi les nomades un auditoire attentif. Mais parmi ceux-ci, certains enfants, tels Jangbu, éprouvèrent curiosité et intérêt pour ces érudits qui leur parlèrent de poésie et de littérature ancienne tibétaines. Aiguillé vers des études de chimie à l'université de Lanzhou (Gansu), il commença à écrire poèmes et nouvelles tout en poursuivant ses études sans grande conviction. Diplômé, il partit pour Lhasa (à 1 500 kilomètres de là) pour y rejoindre l'équipe de *Art littéraire du Tibet* en tant que rédacteur en

chef adjoint. Depuis lors, il a publié des recueils de poésie et de prose. Ami de T'öndrub Gyäl, il est l'auteur d'une poésie innovante et parfois déroutante pour ses contemporains. Très ouvert à la culture littéraire mondiale, il est un admirateur de Kafka, de Proust et de Garcia-Marquez, ainsi que de Baudelaire, autant d'auteurs qu'il lit en traduction chinoise.

Ramtsebo

Ramtsebo, de son vrai nom Ts'ewang Dorje, est fils de paysans tibétains de l'Amdo. Né en 1970, il est diplômé de droit de l'Institut des Nationalités du Qinghai. Il travaille actuellement comme rédacteur au journal officiel tibétain de l'Amdo. Il est l'auteur de plus de soixante poèmes, de trois nouvelles et de trois compositions en prose. Il est marié et a un enfant.

K'angshün

K'angshün (né en 1968 ?) est originaire de Golok (Amdo). Il passe actuellement une maîtrise de littérature tibétaine à l'Institut des Nationalités du Nord-Ouest, à Lanzhou (Gansu, Chine) et est conseiller au sein de la nouvelle revue de littérature (non officielle) qui vient de s'y créer, *Le rayon de soleil du temps*. Il publie des poésies depuis 1991 dans des revues littéraires de l'Amdo et du Tibet central, ainsi que des articles de fonds sur la poésie contemporaine.

Päldän Gyäl

Päldän Gyäl est né en 1968 à Repkong, en Amdo (actuel Qinghai), au Tibet du nord-est. Diplômé de l'Institut des Nationalités du Qinghai, il s'exile en 1989 en Inde, où il a travaillé pour le gouvernement tibétain en exil. En parallèle, il contribue en 1990 au lancement de *Jangshön*, première revue de littérature tibétaine en exil. En 1996, il fonde le journal d'information générale tibétain bimensuel *P'ökyi T'üpap (Le Temps du Tibet)*. Tout en poursuivant des études en Grande-Bretagne, il travaille pour le TIN (Tibet Information Network). En 1998, il commence à collaborer à Radio Free Asia où il présente dans le dialecte de l'Amdo des émissions à destination des auditeurs de cette région. Il s'est récemment installé à Washington D.C. où il continue à travailler pour Radio Free Asia. Il a publié aux Éditions Amnye Machen (Inde) un recueil de poèmes en tibétain, *Offrande*.

SIXIÈME
BIENNALE
INTERNATIONALE
DES POÈTES
EN VAL-DE-MARNE

Novembre 2001



Poèmes

Jean-Marc Baillieu

René David

Lionel Destremau

Véronique Pittolo

Jean-Marc Baillieu

Un dangereux épisode

[PRÉAMBULE.]

Le fragment dramatise une situation car les lacunes narratives survvalorisent ce qui existe et ce qui manque, avec le risque d'une fascination poétique des ruines..., où ai-je lu cette théorie?

Ceci n'est pas une esquisse (\neq *non finito*).

Excluons la narration (linéaire), le dialogue, le commentaire, la diatribe ainsi que les acteurs, les images, la lumière, le son. Marions plutôt les plans séquences prélevés dans les archives.

Elle me demande si d'une pomme la peau se dit comme celle d'un homme. "Un seul mot en français?" ajoute-t-elle. Je ne peux que reconnaître la pauvreté lexicale de notre langue en la matière.

Poignant comme le présent, sons et images enregistrés puis diffusés. Fin du préambule. Tapez : SUITE.

CONTRÔLE DE PROCÉDURE.

À l'abri,

Du regard je balaie le dehors et

Jubile de voir vêtus de cirés jaunes des

Terrassiers au travail;

Il pleuvine et la boue s'arrime à leurs pas.

Eccercizipergravicembalo : à César.

Autrefois en Carinthie,

Un homme était connu pour porter

Seul un rail de chemin de fer

Sur les épaules;

Il doit être mort depuis.

Jour, heure et lieu des insectes rencontrés.

[BUCOLIQUES.]

Devenus vicinaux, nous donnons des leçons et recouvrons des devoirs auprès de nos élèves, tapis au fond de rabouillères car ils craignent nos courroux.

Cy fleurit l'érica que butinent moult abeilles zézayantes. Des moutons paissent non loin, au flanc d'une colline, leur berger assoupi à l'écart, adossé à un rocher, une canne au côté droit, l'ombre portée de son galurin sur un visage devenu rubicond avec l'âge, ses deux chiens s'épuisant en allers et

retours jusqu'au troupeau.

De *nugae* à *peanuts*, rien de nouveau pour désigner ce qui ne compte guère, le pas-grand-chose.

LETTRE A CAPRA.

– La vie est belle Capra,
m'avait-elle dit,

– Oui mais j'ai terminé le paquet de chewing-gums que tu m'offris Sandra,
lui répondis-je.

Sandra, diminutif d'Alexandra,
Plus rarement de Ruxandra,
C'était le cas.

La vie est belle Capra,
La vie est belle... Oui, oui
Sandra mais c'est toi qui,
la première, se suicida, da, da.

[CONSIGNES.]

L'agent maritime consignataire représente l'armateur dont il détient pouvoir pour négocier les contrats de transport, coter, recruter et encaisser les connaissements correspondants, assurer la logistique des conteneurs et régler toutes opérations annexes.

Ce qui survient et surprend, ce qui ordonne et qui classe.

Vacciné contre le tétanos, vermifugé trois fois l'an, régulièrement étrillé et brossé, les pieds parés chaque trimestre, un quart d'hectare de pâturage et un abri ouvert d'une dizaine de mètres carrés, c'est parfait pour un âne.

ORACLE

Voir, est-ce (s)avoir à distance ?

Il s'agit ici du tableau,
le paysage.

Trace apte à
soutenir la
consistance, à
contenir la distance,
un langage.

Contours
(ceci est une pomme,
prenez et mangez!)

Le Guichet, à l'intersection
d'une courbe routière et
d'une courbe ferroviaire,
idéalement.

Inchangé le sens
de ce qui,
peinture, est déposé
là, sur le tableau.

CONTRAVENTION.

Je n'ai finalement pas pris le parti d'adopter
cette "charmante chatte écaille de tortue, poils longs, un
an, tatouée, stérilisée, caractère agréable".

Sans doute est-ce un oubli?
Votre véhicule n'est pas stationné
dans des conditions réglementaires.
Merci de régulariser votre situation
dans le quart d'heure qui suit.

(il ne s'agit pas d'un quart d'heure gratuit mais d'une tolérance accordée aux seuls usagers peu familiers du stationnement payant).

Tresse ou trace d'écriture, c'est selon.

— À partir de quand?

Là où : "continu discret de Harthong-Reeb".

DAS SAD.

Mots & alluvions,
Monts & allusions,
Troubles & illusions.

Nul obstacle ni entrave, ni commencement ni créateur.

Actes du corps, parole,
pensée, perception, conception,
volition, conscience et forme.

DAS SAD

(un soir d'été, depuis votre appartement donnant sur un petit bois,
nous avons écouté et regardé une averse)

[NOTA BENE.]

Mieux vaut boire modérément le bourrut tout en croquant quelques châtaignes.

Ailleurs : le *schapohnoye znakomstvo* comme éclat d'aurore ou silence du couchant, trop vaguement en fait.

La tâche, dite de taquage, consiste à prendre un paquet de feuilles pour en taper les bords sur une surface plane de manière à obtenir leur rigoureuse superposition.

Laisser filer, oui laissons filer.

[CLAUSE DE RETOUR À MEILLEURE FORTUNE.]

[ÉPILOGUE.]

Au sortir de cette maison où je remarquai, placée au Nord, la tête à Buddah en forme d'agrume irrégulièrement boursoufflé, nous trouverons nos souliers – ôtés à l'arrivée – tournés dans le sens de la marche à venir.

Un vent N-NE s'est levé, la mer est forte à agitée.

Les ondes d'un amour
fort fragile
font au visage
des rides passagères. "La rime est
une esclave et ne doit qu'obéir."

René David

Quatre Topogrammes

Kassel / Castellum

Dans ce vallon du peuple des Chattes
– Chattengau (*kannste sie der Tacitus
eigentlich?*) –
se dressaient (celtes ou germanes)
les tentes guerrières cernées
par des chevaux broncheurs.

Le *limes* passait plus au Sud, mais
Arminius ne sut arrêter que les hommes –
pas le dieu qui enjamba les Teutons :

Hercule-*Herkules*, dont la hache
jetée par-dessus la vallée, plantée sur la rive de la Fulda
à l'autre bout de l'actuelle cité,
jette un pont virtuel entre hier et demain.

En un mouvement symétrique, suivant la pente
depuis la hauteur herculéenne où domine le dieu,
l'eau s'écoule alors que le cor hulule et
tant que dure le treizième travail inachevé
repris par Claes Oldenbourg :

Spitzhacke, où rêvent de s'empaler les fraîches
écolières sous les jupes desquelles se cachent des
paradis qui valent bien l'Olympe –

Mais la forêt verte reste la demeure
des anciens et des dieux, ceignant la
ville actuelle d'un ruban de silence
et d'antiquité,
dans la chaleur et la pluie, dans la pluie
et la chaleur.

Kassel, 2 juin 1996-juin 1997.

Hollande / Zélande

1.

Au pays des ingénieurs et des cartographes
les eaux des drainages miroitent entre les polders,
les fermes sont des pyramides de chaume sur socles de briquettes.

2.

Mais ce pays d'air et d'eau où ciel et terre se rejoignent
semble ne prendre son vrai visage que lorsque le vent fraîchit,
que les gouttes du brouillard entrent dans les façades de bois
sur le sillage des derniers pêcheurs rentrés du port.

3.

Enkhuizen, Volendam, Marken : noms sur le pourtour du Zuiderzee
en provinces de Hollande septentrionale et de Flevoland,
dos tourné vers les terres arrachées à l'eau.

4.

Or, puissante est, dit-on, la race des Bataves, gens de
grande transparence (et leurs yeux sont délavés).

Pays-Bas, 13 mars 1997.

Nuremberg, *Reichsparteitagsgelände*

De cette tribune où il parla plus d'une fois
dans une démente d'orgasmes

le silence aujourd'hui
siérait à cette dalle sous le ciel
muet (mais quand ne l'a-t-il été?)

Or
voici l'invasion
des beuglements houleux des *fans*
après le *match de foot* de l'après-midi
et les uniformes de couleur des *skaters* du *week-end*

Seules manquent quelques croix
pour que s'anime à nouveau l'espace resté
intact et sans vergogne
où flottent des spectres surréels

Nuremberg, 7 juin 1997.

I
Schöneberg

Droite dans le sang du couchant
ce n'est pas une église mais
une "maison d'oraison"
où les huguenots de Hesse septentrionale
ont gravé leur passage
en caractères français sur la façade
désormais indéchiffrable

II
Bad Carlshaven

Ici subsiste la trace
des sergents recruteurs, âmes damnées
du Landgraf qui vendait ses sujets
aux Anglais en guerre contre l'Amérique :
un reflet sur le bassin d'embarquement de la Weser
entre corvées pour construction de folies rococo
et désertions ultramarines

III

Die Provinzler proben den Aufstand

Kassel, 8 juin 1997.

Lionel Destremau

MÉTRO-MOLOCH

l'écho les caries la
résonance des lèvres
ça sonne dans la bouche
ça langues qui
glissent sur des plombs
froids manque(s) de
mouvements internes
c'est balbutié à
bout de bouche(s)
mais ne sort
qu'ombre de cavité
qu'orbites pleines
d'arrêts sur images
corps défilant pourtant
voix plutôt murmurés
des regards à portée
à portée seulement
de(ux) jumelles les
mains qui rompent
posées sur la
sensation de bouche
ça l'intimité autre
dessus glissant sur
une peau pensée dans
le même temps peut-être
l'œil sans arrêt
& reconduire le journal
ou la page manquante
d'actualité-monde une
jetée avant une
poubelle de square
ça maintenant mémoire
qui balance un écho
dans la gorge sur
les plombages se
répercute encore
dedans & les mots y
tracent mais ne signent
rien sorte de rouge
sous-seing vierge
sur la langue les
paupières & l'iris
trop rapide battement
de paupières blabla

ça déblatère en silence
lèvres ou rythmes
reproduits de mémoire
l'ouverture le pli les
commissures tendues
qui happent l'arrêt ou
l'objectif d'heure-vive
contemporaine du souffle
photographié(e) qui
tente en vain se
souvenir de pages
perdues déchirées
sans oublier un
sourire béatitude
cette fois ça en face à
surface des visages
maintenant corps
mous que
bouches pincées &
toi tapant du pied
maintenant doigts
paupières emportées
l'écho sur les dents
bouche le suivant contre
les bouches fermées
devant ça sur
strapontins posés
des corps malmenés
malgré eux qui
se tiennent à leur poids
se retiennent à ça
des parcelles qui
débordent la vue
reviennent &
traversent les têtes
lèvres closes pourtant
ça questions lapidaires
reposées c'est chaque
mot-sans-réponse & retour
aux cases départ-arrivée
des concrétions internes
accumulées dans la bouche
un écho passant qui
se rapproche jusqu'à
porte ouverte ils
descendent de la rame
tu les quittes c'est ça
qui résonne encore
sonne dans ta bouche
les visages effacés

avalés derrière mais
derrière qu'un quai
& reprendre le rythme
lèvres qui écorchent
des syllabes la couleur
indécise d'une aube
alors roule sur les doigts une
bille de nacre
qui *existe* & jaunit sa
patine sucée
reposée sur la langue
maintenant qu'un visage
une face possible devant
nouveau miroir un trajet
ça recommence encore
qui hante une
chair où se taire et
dents serrées c'est l'écho
imprimé dans la jambe
jusqu'au prochain arrêt
prochain son dans
la bouche

CORPS PUBLICS

esprit de bois
de gueule de
bois brûlé lors
que regard braisé
un qui annule
celui qu'inhabite la
marche encore
se place déplace
l'air avec
autour de la
circulaire de l'œil
une rencontre une
d'icône affichée
la même toujours
mendicité de la chair
plaquée celle
définitive au regard
celle vrillée dans
l'orbite qui creuse ou
couvre les murs
& maintenant trou(e)
noir au creux
encore au
noir du thorax &
coup de masse sur
tête annulée
dans l'air le
corps secoué en
marche l'icône — les
silhouettes de face
profils & dos — qui
ne se reconnaît
pas plaquée les
pas plus rapides la
même toujours
mendicité de la chair
chair collée encore même
si l'esprit retrouvé
et le geste qui
ferme peut-être
ferme la jambe du
pas de bois sur bitume
raide qui évite
l'obstacle les corps
mous naviguant
l'icône publique au
détour toujours en

canonique gueule
hommes ou visages
qu'importe cheveux
stature les yeux
traits insérés &
lentement bus
avalés chaque jour une
identité sienne cette
mendicité de la chair
à retrouver rêver
cosmétiques faciaux
retouches de peaux
c'est la coupe la
tension du tissu
teint réhaussé ou
probable ressemblance
qu'importe la figure
clônes sociaux se
balançant sur les pieds
de face la marche
qui vascille alors
& les voir parfois
devant l'affiche ou
icône sexuée les
voilà tête baissée
miroir déformant vitre
quelconque déjà
doute installé un
qui rappelle sa
différence ou distance
n'importe qui recrée
pour en ramener un
en avant dans l'œil cette
mendicité de la chair
& dans l'air plus
que marche de
corps aveugles
mous désormais
mous

Véronique Pittolo

Je dors, je mange.

1

Quand je sors, je sais où je vais.
Je sais que je vais rentrer et refermer la
boucle à un moment donné, considérer les choses dans un sens
chronologique.
Partir d'un point précis dans le sens de la marche,
c'est respecter le sens de rotation terrestre.
Occuper l'espace sans avoir conscience de mon dos,
arpenter la Terre et sentir sa courbure sous les talons.
Je retrouve un paysage qui tient dans une
diapositive :
des troupeaux calmes, le rouge exact des
groseilles, celui, plus profond,
des framboises mouillées.

À l'origine les lieux sont stables, les premiers espaces qu'on habite.
C'est fixe, limité, rassurant.
Mais un jour la naissance est quittée comme une personne,
on avance dans une géographie aléatoire, un déplacement vagabond,
plusieurs déménagements en perspective.

Quand j'ouvre l'œil, à la maison, on me prévient :
c'est "chez moi". Des années plus tard, ces lieux identiques portent
une fiction non aboutie.

2

Lieux devenus surfaces, compartiments, trajectoires.
Étendues traversées qui nécessitent une longue identification.
Dans une photographie prise en extérieur, on croit distinguer les nuages.
En réalité, le ciel reste un plafond blanc, opaque, crémeux.
Le lieu est alors troublant et ne contient rien de précis.
On peut le contempler jusqu'au vertige, dans les conditions propices à la
nostalgie.

J'oublierai la route qui a servi de passage entre la campagne et la ville,
les ronds-points, l'emplacement des statues et l'existence des arbres.
J'oublie déjà l'entrée, la sortie, le début et la fin.

Avant d'arriver "à la maison", on me propose une série d'épreuves
concernant la respiration et la nourriture.
Pendant un temps, je confondrai le jour et la nuit.

3

Les jambes pliées et la tête humide, je suis accueilli par des instruments aux
formes coupantes.

À la vue d'une blouse blanche, mes os ramollissent.

Je fais semblant de m'évanouir puis je me réunifie pour épater
mon entourage, traversant le silence sans danger,
passage particulièrement doux.

J'entends de faibles bruits puis rien, et de nouveau un rythme régulier.
Mes os se placent, les gouttes restent accrochées à l'humidité des choses,
grossissent quand on s'approche.

Je puise une tiédeur inconnue, ma peau se détend.

Il paraît que le monde existe pour être écouté.

Pour le moment, les bruits de tuyaux ne me gênent pas.

Des gestes froissés accompagnent une agitation permanente.

Le monde remue sans effort, j'ai le cerveau encore mou.

4

Je fronce les yeux pour me figurer une route avec des montagnes et un
pommier qui fleurit comme nulle part.

Si je baisse la tête, on remarque une zone vierge au milieu de mon crâne.
Sous celui-ci, comment imaginer un futur squelette ?

Dehors, les feuilles craquent, j'entends un klaxon long et solitaire.

Je dépends probablement du reste du monde.

Les hommes blancs quittent leur masque, je peux alors m'observer dans leurs ustensiles en métal, montrer mon dos, mes cheveux rénovés. Les choses sont nettes, lavées, je dors sans faire semblant.

Comme les canards, je n'utilise qu'un tiers de mes capacités pendant la période active du sommeil. Un phénomène d'anticipation me propulse vers des actions futures encore inconscientes.

Au réveil, les organes sont comme du blanc d'œuf. Quelqu'un me palpe, je suis réel, un véritable noyau d'intensités.

Le monde étant horizontal, je vois le plafond qui devient un obstacle à mon désir d'émancipation.

5

Au hasard, j'explore plusieurs options. "Miracle, nuit, mort" sont abandonnées d'office. La mort, je la personnifie comme une présence assise sur un lit d'hôpital, légèrement échouée, le ventre tombant sur les cuisses, un vide profond dans des yeux retournés.

En ce qui concerne la naissance, je ne pense pas "moment exceptionnel" ou "sortie des eaux", parce que les premières fois perturbent.

Je peux difficilement exprimer un premier souvenir (on me soulève, ma tête pend, le plafond m'éblouit). Les éléments annexes sont plus évocateurs (armoire de lit et oreiller froissé, ou encore : faible chuintement des ampoules).

je conserve la pensée d'un frottement de peau la poussée invisible d'un sentiment d'élection. Le bruit des instruments chirurgicaux n'a pas troublé l'aspect inéluctable de ce rendez-vous.

makhâzin

Brièvement. J'aime certaines photos.



1. Moi. C'est tout. L'écrit.



2. Est-elle de moi cette merveille. Lui 15 ans. De nous ou Emmanuel.



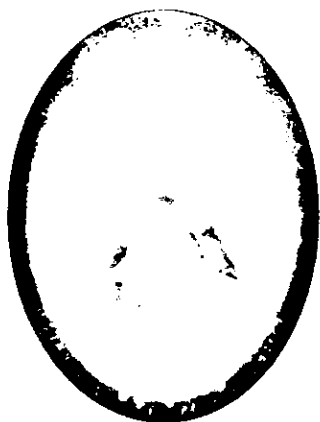
3. Elle cherche son miroir. Pas de langage. Elle tue. Et elle chante.



4. Lui, déjà chinois. Pauvre. Luc - lumière. La flamme. Le seul regret.

makhazin

Brièvement. J'aime certaines photos.



1. Moi. C'est tout. L'écrit.



2. Est-elle de moi cette merveille. Lui 15 ans.
De nous ou Emmanuel.



3. Elle cherche son miroir.
Pas de langage. Elle tue. Et
elle chante.



4. Lui, déjà chinois. Pauvre. Luc -
lumière. La flamme. Le seul regret.



5. Eux sans lui. Sur son cargo. Messageries maritimes.



6. Retour du calme. Enfin la flamme. Regret = ça.



7. Bréville. C'est un prunus. Un vélo. Elle essaie d'apprendre à lire à Thomas qui s'emmerde. Déjà marginal neveu.

8. Encore près des génitrices, dans les jupons des femmes : frère avec sa fille.



Huguette Champroux

Photos Jacqueline Delaunay

farrago



éditions

Anna Akhmatova, <i>Requiem et autres poèmes (1909-1963)</i> texte français par Henri Deluy	135 F
<i>Troisième convoi</i> , édition Philippe Blanc Réédition en fac-similé des 5 n ^{os} de la revue (1945-1951)	198 F
Michel Surya, <i>De la domination</i>	98 F
Jean-Luc Sarré, <i>Au crayon</i>	98 F
Carole Darricarrère, <i>La Tentation du Bleu</i>	65 F
Claude Esteban, <i>Janvier, février, mars. Pages</i>	98 F
Youssef Ishaghpour, <i>Tombeau de Sadeq Hedayat</i>	75 F
Youssef Ishaghpour, <i>La Miniature persane</i>	90 F
Julie Kalendek, <i>Quand la vie se fait division</i>	65 F
Collectif, <i>Balzac et la peinture</i>	250 F
Jacques Laurans, <i>Pierre Soulages, trois lumières</i>	50 F
Alfred Döblin, <i>Le Rideau noir</i>	50 F
Jean Charles Blanc, <i>Famadihana</i>	95 F
Michel Surya, <i>L'Imprécation littéraire</i>	95 F
Claude Faïn, <i>Géologia</i>	70 F
Jacques Dupin, <i>Alberto Giacometti</i>	85 F
Jean-Pierre Cometti, <i>L'Art sans qualités</i>	75 F

Diffusion-distribution aux libraires *Les Belles Lettres*

Commandes à votre libraire ou aux éditions *farrago*
Catalogue complet sur demande

farrago éditions – 29, rue Chalmel – 37000 Tours
Téléphone et fax : 02 4775 00 47

Actualités Chroniques Notes Revues

Michel Plon

Sarah Jane W.

Jean-Pierre Balpe

Dominique Buisset

Jean-Pierre Cometti

Christophe Marchand Kiss

Yves Boudier

Joseph Julien Guglielmi

Pascal Boulanger

Véronique Vassiliou

Claude Delmas

Jean Paul Gavard-Perret

Anne Talvaz

Jacques Roubaud

Claude Minière



MICHEL PLON

LIBRES ASSOCIATIONS

Élisabeth Roudinesco, *Pourquoi la psychanalyse?*, Fayard

Donald W. Winnicott, *L'Enfant, la psyché et le corps*, Payot

Chronique dans la chronique (Suite et... fin)

Cent ans déjà! *Le livre, Die Traumdeutung*, n'est pas encore paru qu'un autre s'annonce, en des termes qui ne sont pas dépourvus de malice. Lettre à Wilhelm Fliess du 11 octobre 1899 :

« Un étrange travail se fait aux étages inférieurs. Une théorie de la sexualité va immédiatement succéder au livre sur les rêves. »

Deux semaines plus tard, le 27, les dèss sont jetés, la petite chanson aigre-douce qui va aller s'amplifiant commence de se faire entendre :

« Merci pour les aimables paroles avec lesquelles tu as accueilli le livre des rêves. Je suis depuis longtemps réconcilié avec la chose et en attends le destin avec une curiosité résignée. »

Ce jour là, il précise, attentif comme toujours, au-delà du contenu, à l'objet livre lui-même, qu'il n'est pas encore en librairie. C'est chose faite le 5 novembre :

« Le livre a enfin paru hier. »

Ce dont il ne parle pas, c'est de sa coquetterie, celle qui lui a fait obtenir que le livre porte le millésime 1900! À n'en pas douter ils doivent être quelques uns en ces ultimes semaines du siècle – épargnons-nous la discussion sur le point de savoir si ça finit en 2000 ou en 2001 et quand est-ce que ça commence! – à aller le plus lentement possible pour que leurs ouvrages soient parmi les premiers à figurer au catalogue 2000... et quelque chose.

Si l'intérêt théorique est d'ores et déjà tout entier tourné vers la théorie de la sexualité, il reste un peu de temps pour développer la plainte à l'instant évoquée :

« La critique ne trouve rien de mieux à faire que de souligner ces négligences qui n'en sont point » (il s'est trompé sur le nom du père [mais oui!] d'Annibal qu'il a appelé Asdrubal au lieu d'Amilcar) (12 novembre 1899).

« Ce que tu m'apprends au sujet d'une douzaine de lecteurs berlinois me fait grand plaisir. J'ai bien ici aussi des lecteurs, mais en ce qui concerne les adeptes, le moment n'est pas encore venu. [...] L'intelligence est toujours faible, et il est facile pour un philosophe de transformer sa résistance intérieure en réfutation logique » (9 décembre 1899).

« En dehors de cela (un point théorique) pas grand chose de neuf. Un seul article sur mon livre, dans la *Gegenwart*, une critique vide de contenu, sans références et composée de mes propres fragments mal joints. Mais je lui pardonne tout à cause des seuls mots "fait époque". » (21 décembre 1899).

Voilà! C'est fini! L'ultime page du XIX^e siècle est tournée, le nouveau siècle est là dont il souligne, ce 8 janvier, il aura 44 ans dans quelques mois, qu'il

« nous intéresse surtout du fait qu'il renferme en lui la date de notre mort » et qu'il ne lui a « apporté qu'un stupide compte-rendu dans la Zeit [...] critique [...] peu flatteuse [qui] dénote une extraordinaire incompréhension et, ce qui est pire, doit avoir une suite dans le prochain numéro »

Plaintes réitérées mais aussi formidable confiance en soi, c'est ce qui apparaît dans la suite de cette même lettre :

« Je ne compte pas être compris, tout au moins durant ma vie. [...] Pour tous ces problèmes obscurs, j'ai affaire à des gens sur lesquels j'ai une avance de dix à quinze ans et qui ne me rattraperont pas. Je n'aspire donc qu'à la tranquillité et à un peu de confort matériel. Je ne travaille pas et tout en moi est silence. Si la théorie sexuelle se présente à mon esprit, j'y prêterai attention, sinon tant pis. »

Cher père Freud – c'est Arnold Zweig, dont on vient de rééditer chez Desjonquières un roman, *Meurtre à Jérusalem*, qui l'appelait ainsi – cher père Freud, permettez-nous un rien d'irrespect : vos lamentations sur la froideur de l'accueil fait à votre livre et sur la rareté des critiques sont exagérées et nous devons au remarquable livre de Norman Kiell, *Freud without Hindsight. Review of his Work*, paru en 1988 mais jamais traduit en français, de savoir que si votre ouvrage ne fut pas perçu comme l'événement de ce début de siècle, ce que, non sans raisons, vous considérez comme ayant dû être, il n'en fut pas moins abondamment commenté. Quoi qu'il en soit, la suite des événements a montré, et l'on ne saurait en rien le regretter, que bien loin de demeurer tranquille et silencieux, vous avez continué à faire parler de vous au point qu'en cette nouvelle fin de siècle votre nom et votre œuvre sont plus que jamais au cœur de l'actualité.

Voilà ! C'est fini pour nous aussi, du moins pour ce qu'il en est de cette chronique dans la chronique, car pour la psychanalyse, justement, ça continue et de plus belle ! N'est-ce pas Élisabeth Roudinesco ?

Le malaise d'une illusion

Sous prétexte que l'expression *best seller* participe pleinement de cette société qu'Élisabeth Roudinesco qualifie de "dépressive", en cela qu'elle chosifie tout et ne prend plus le temps de goûter, on aurait grand tort de boudier notre plaisir, celui de constater que son livre obtient une vaste reconnaissance publique, preuve que la qualité et le talent peuvent, parfois, être prisés du plus grand nombre.

La presse, grande et petite, qui a amplement et justement participé de cette audience, a rendu familier au plus grand nombre le contenu de ce petit ouvrage dans lequel, sans flatter ni soudoyer qui que ce soit, Élisabeth Roudinesco remet chacun à sa place et plaide avec brio pour que le sujet en souffrance en chacun de nous puisse au moins se reconnaître comme tel, négociant, discuter, guerroyer avec cette souffrance au lieu que d'avoir à la vivre et à la subir comme une tare dont il lui faudrait se débarrasser au plus vite.

Pourquoi la psychanalyse ? Mais tout simplement parce qu'elle est la seule à avoir reconnu, grâce à l'intelligence et au courage de son découvreur, Freud, que la sexualité humaine ne se réduit pas au seul registre organique et génital, qu'elle constitue le moteur du psychisme, lequel, dès lors, ne saurait être réduit au fonctionnement d'un ensemble neuronique aussi complexe soit-il, sauf justement à vouloir faire le deuil de cette sexualité humaine, c'est à dire le deuil de l'amour et de ses contradictions, le deuil des passions et de leurs déchirements, tous éléments sans lesquels il n'y aurait ni art, ni pensée mais seulement de la barbarie.

Bien! Mais tout cela suffit-il pour rendre compte d'un succès, et pourquoi en rendre compte? Tout simplement parce qu'un succès, quel qu'il soit, de bon ou de mauvais aloi, parle de l'air du temps et que l'air du temps est fait d'ingrédients qui ne se réduisent pas à l'oxygène et à l'ozone mais participent de cette alchimie éventuellement explosive, la politique. J'avancerai que le succès de ce livre tient au fait qu'il vient rencontrer, et nommer, un aspect d'un moment conjoncturel plus général que l'on peut appréhender comme étant de l'ordre du *malaise* d'une *illusion*. L'illusion concerne cette sorte de dynamique folle qui a consisté à croire et à faire croire en la venue prochaine d'une maîtrise absolue de l'homme sur lui-même et sur son monde : cela va du fantasme d'une reproduction du même par le même à l'annulation de la différence des sexes, de l'uniformisation de l'économie mondiale sous la forme de fusions et de concentrations au service d'une domination absolue du capital enfin déculpabilisé jusqu'à la fabrication, au moindre coût et dans des délais toujours plus réduits, d'une production alimentaire toujours plus insipide, d'un assainissement mortifère du rapport de l'homme à lui-même au prix d'une instrumentalisation de son esprit par voie médicamenteuse jusqu'à la possible abolition de tout langage autre que numérique.

Or cette illusion commence d'apparaître pour ce qu'elle est, un mirage et non pas la délivrance promise, une gigantesque escroquerie liberticide, une forme moderne et inédite de totalitarisme dont les méfaits pourraient bien se révéler encore plus atroces que tout ce que le XX^e siècle finissant a pu produire en la matière. Le livre d'Élisabeth Roudinesco dénonce calmement les méfaits de cette entreprise dans le domaine du psychisme, dans celui de la connaissance de son fonctionnement qui implique le primat du respect du sujet. Ce faisant, et sans doute y a-t-il lieu de voir là une raison de son succès, il participe de ce malaise croissant produit du constat qu'il y a bien escroquerie, de cette montée de l'exaspération de ce que l'on appelait les masses, malaise et exaspération qui loin de s'inscrire dans une perspective de lamentation défaitiste et de déploration larmoyante, commencent de définir, dans l'invention langagière aussi bien qu'organisationnelle, de nouvelles formes de luttes – lutte contre la "mal bouffe", contre l'exclusion, contre le mal logement, etc. – que les organisations politiques de gauche, à commencer par la social-démocratie européenne et française, peinent à reconnaître, courant du même coup le risque de perdre un temps précieux et d'être totalement dépassées, inaptes à répondre au moment voulu, faute d'avoir entendu à temps ce bruit souterrain qui commence de gronder.

Essai en forme de coup de poing, ce livre salutaire n'échappe pas aux règles du genre : hâte et simplifications, réductions parfois et même oublis. Les cénacles, salutaires en cela, ne manquent pas, où ces carences pourront être discutées à loisir, encore faut-il que la participation de cet ouvrage à l'histoire en train de se faire, c'est à dire sa dimension politique, ne soit pas perdue de vue.

L'écoute du commencement de la vie

Bien que désormais l'œuvre de Donald W. Winnicott soit disponible en français dans sa quasi-totalité, c'est un fait que l'ensemble des psychanalystes de l'hexagone n'en font pas grand chose de concret, références furtives et allusions courtoises constituant les formes les plus courantes de son existence dans la pratique et la théorie. Ce dernier ouvrage, recueil de textes, articles et conférences adressées aux publics les plus variés donne l'occasion, plus encore que certains de ses maîtres livres, de

suivre cet homme aussi tenace que fragile dans le détail de ses préoccupations sociales, dans la subtilité de sa pratique et la générosité de sa conception de la psychanalyse, de la psychanalyse avec les enfants plus particulièrement.

Élève de Mélanie Klein qui su se garder de toute inféodation à son égard et se tenir à distance de sa querelle avec Anna Freud à Londres dans les années 30 et 40, Winnicott, pédiatre à l'origine, aura été le fondateur de la psychanalyse avec les enfants en Grande Bretagne : en quelques quarante années de pratique au cours desquelles il aura reçu et traité près de soixante mille cas, il a marqué de son empreinte non seulement ce domaine de la psychanalyse mais aussi l'ensemble du travail social.

Théoricien de la relation, du transitionnel, espaces et objets, Winnicott n'aura cessé toute sa vie, ce livre en atteste en chacune de ses pages, de considérer la relation entre la mère et le nourrisson comme la clef du développement psychologique de l'être humain. C'est l'observation de cette relation qui lui fit progressivement découvrir, pour le transmettre et l'élaborer, ce qu'il ne savait pas et que ces mères désemparées, qu'il recevait avec leurs bébés atteints de troubles comportementaux, savaient sans savoir qu'elles le savaient.

Jamais dogmatique, conscient à l'extrême de ce que l'attitude professorale et ce qu'elle implique comme croyance en la détention d'un savoir pouvait comporter d'agressif pour des parents en difficulté avec leurs enfants, Winnicott commençait toujours par rechercher les éléments positifs chez ceux qui venaient le trouver, afin d'abord de les apaiser, de les mettre en confiance pour ensuite user du temps, son allié majeur, dans la perspective d'une évolution du rapport de l'adulte à l'enfant, pour autant, comme il l'écrit, et cela nous renvoie aux lignes précédentes, « [que l'] on ne peut pas changer les enfants [et qu'] il faut les prendre tels qu'ils sont [parce qu'] ils portent en eux la capacité de souffrir de dépression, la plus noble des maladies humaines. »

Qu'il se soit agit des questions liées à ce processus périlleux que constitue l'adoption, des problèmes posés par la délinquance ou de la clinique des psychoses – on lira son argumentation contre l'étiquette d'*autisme* avec ce qu'elle comporte de refus de toute forme de démarche classificatrice aboutissant à une médicalisation du psychisme et de ses souffrances et donc à sa négation – c'est toujours dans le creuset des premières relations entre l'enfant et la mère qu'il situe les données du problème. Aux sociologues et autres spécialistes de la communication qui tournent autour du thème de la violence, celle des images télévisuelles notamment, comme cause de la délinquance adolescente, peut être conviendrait-il de faire entendre, fut-ce pour ouvrir les esprits à d'autres perspectives, cette phrase de Winnicott : le délinquant « [...] continue à chercher la mère idéale de la petite enfance, qu'il n'a jamais trouvée. Mais il croit qu'elle existe, et c'est là le problème. »

Plutôt que des critiques, il faudrait être bien présomptueux pour s'adonner à ce genre de démarche en face d'une telle œuvre, ce sont des questionnements que ces textes suscitent : rien de nouveau par rapport aux livres précédemment parus mais quelque chose qui insiste. Pourquoi si peu de place faite au père dans cette approche du développement de l'enfant, pourquoi cette idée, mainte fois répétée au point que l'on a pu en faire une sorte de "slogan" : "le bébé n'existe pas", lors même qu'une pratique de l'approche psychanalytique avec des touts petits tend aujourd'hui à se développer en France et en définitive, question qui tendrait bien à subsumer les précédentes, qu'en est-il des apports comparatifs de Winnicott et de Françoise Dolto, de leurs rencontres et de leurs contradictions ? Belle perspective de travail non ?

Postal de Sarah Jane W.



Lhasa 15 juillet

Caro Nanni

Ici, personne ne connaît même le nom d'Artaud. J'ai fait (discrètement) traduire sa *Lettre au Dalai Lama* en tibétain. Le squelette d'Arto le Momo doit cliqueter de joie. Tant pis si les Chinois grimacent.

"Tsang-se wang mo" est mon nouveau nom. Ce que je te disais sur la vie sans maison se poursuit. Ici, je vois plus de moines que de poètes. Hier soir, j'ai dîné avec l'un d'eux (soupe d'orge + tranche de yak). Il parlait (exceptionnellement) chinois et anglais. Des notions... Il m'a raconté comment, à l'origine, le moine mendiant recevait pour tout héritage son bol d'aumône (signe de la souveraineté de Bouddha), avec



Les reines du roi Songshan Gambo

lequel il devait mendier sa nourriture + une aiguille + un rosaire + un rasoir pour la tête + un philtre pour écarter les animalcules de son eau de boisson. Sa robe, il se la fabriquait avec des haillons trouvés et qu'il unifiait dans cette teinture donnant cette couleur pourpre encore aujourd'hui dominante.

Les troubles gastriques étaient la maladie professionnelle des moines mendiants car ils devaient manger tout ce qu'on mettait dans leur bol... Il semblait alors évident que la discipline monastique aurait été sapée s'ils s'étaient mis à picorer des aliments choisis. Ainsi, l'exemple du vénérable Pindola qui avait sereinement ingurgité le pouce qu'un lépreux avait laissé tomber dans son bol.

(Là, je n'ai pu toucher à ma tranche de yak et le moine était plié de rire)

Voilà Caro Nanni. Du balcon d'où je t'écris j'aperçois des blocs impressionnants de beurre d'or tirant sur le vieil ambre. Quelques touffes de poils (yak) d'un noir corbeau huilé. Certains blocs sont empaquetés dans des boyaux cousus. Je bois de l'excellente bière d'orge (Chang) grignotant 2 biscuits au beurre de yak (bien sûr).

Tanti Bacci...

Cuidado, tous les fax + e-mails sont contrôlés...



Jean-Pierre Balpe

Écrits d'écrans

VII

L'intelligence de la toile

Un peu de technique ne fait jamais de mal, ni à des poètes qui savent toujours en faire un usage détourné, ni d'ailleurs à des amateurs de poésie qui ont un esprit de curiosité peu commun. Aussi me pardonnera-t-on les quelques lignes qui suivent.

On entend souvent dire, ici ou là, que n'importe qui peut mettre des informations sur Internet et donc communiquer avec le monde entier. C'est vrai, bien sûr... Mais en même temps c'est faux : si une information placée sur le réseau Internet est théoriquement accessible à n'importe qui peut travailler sur le réseau, cela ne signifie pas pour autant qu'il soit facile d'y accéder. En effet, pour atteindre toute information encore faut-il savoir qu'elle existe et, en même temps, où elle se trouve. Un des principes fondateurs d'Internet est en effet celui des URL, c'est-à-dire d'un codage d'adresses non-équivoques. `labart.univ-paris8.fr` indique que le serveur est en France (fr) qu'il est sur le site reconnu de l'université Paris 8 (`univ-paris8`) et que, dans cette université, le nom du serveur du laboratoire d'art est `labart`. `labart.univ-paris8.fr/générateur` signifie que dans le serveur `labart` je veux accéder au dossier nommé « `générateur` ». Lorsque l'on connaît l'adresse, le principe est efficace. Mais comme se créent chaque jour des milliers de sites et de dossiers, il est tout à fait impossible à tout un chacun de connaître l'ensemble des adresses et un annuaire semblable à celui des postes ne peut être établi d'une part parce qu'il devrait être mondial et, d'autre part, parce qu'il devrait être dynamique. Une fois encore, la solution est dans l'auto-instrumentation, Internet ne peut fonctionner que s'il est à lui-même son propre instrument d'usage.

Une autre approche est celle des « liens hypertextes » : lorsque je suis dans un site, par exemple le laboratoire d'art de l'Université Paris 8, existent des zones actives qui permettent de circuler soit de façon interne¹, soit de façon externe en me renvoyant sur d'autres sites dont j'ignorais l'existence. Ce mode de circulation est donc très efficace lorsque l'on veut explorer un domaine, par exemple la poésie, la plupart des sites spécialisés faisant référence à des sites de même nature. Mais là encore, il faut un point d'accès, c'est-à-dire une adresse de départ ce qui n'est pas du tout évident lorsque l'on entame une recherche ou que l'on se pose une question précise.

Dans mes notices, j'ai souvent parlé des « moteurs de recherches » et autres « `search engines` » sans donner à leur sujet la moindre explication. Et pourtant, ce sont les agents principaux d'Internet et la bourse – qui n'a ni génie, ni inspiration, ni état d'âme – le sait bien qui investit des sommes considérables dans ces produits immatériels. Ces moteurs sont en effet les instruments qui permettent de trouver un point de départ et, comme tels, ils sont indispensables au bon fonctionnement du réseau car, sans eux, il ne serait presque jamais possible d'atteindre une information réellement nouvelle. Leur fonction principale est en effet de prendre en compte les docu-

ments présents sur le réseau à un moment donné et d'en créer une représentation accessible à une question. Par exemple, si cette page était sur Internet et non dans Action Poétique, elle pourrait être « indexée » par les mots « Balpe » et « moteur de recherche ». Un utilisateur demandant « Balpe » serait alors à même de la trouver même si, initialement, il ne soupçonnait pas son existence mais s'intéressait à mes œuvres complètes.

Simplement, ces moteurs de recherche (et ils sont des centaines sur Internet que l'on peut découvrir par exemple à partir de : http://www.olf.gouv.qc.ca/resources/internet/index/le_français.htm) n'ont pas tous la même façon de représenter les textes. L'indexation n'est en effet pas simplement une technique mais une stratégie et, comme telle, elle inclut de nombreux paramètres. Des paramètres techniques tout d'abord : faut-il ou non indexer tous les termes d'un texte – « terme », ici, par exemple –, faut-il faire une analyse syntaxique des termes – dire que « moteur » est identique à « moteurs » –, faut-il faire une analyse sémantique – dire que « moteur de recherche » n'est qu'un seul terme –, etc. Dès que l'on met le doigt là-dedans on s'aperçoit que la question est infiniment compliquée qui ouvre sur les recherches « dites » avancées et les choix techniques : Yahoo indexant les textes « à la main », Altavista les faisant indexer par un robot.

Ces deux choix, à eux seuls, définissent des stratégies divergentes, notamment en ce qui concerne la vitesse d'indexation et le choix des documents à indexer. De plus, cela implique la conception de moteurs spécialisés suivant les langues, etc. D'autres paramètres ne sont pas techniques mais économiques : Yahoo, indexant ses textes à partir d'informateurs humains, privilégie ainsi l'indexation de sites rentables, c'est-à-dire souvent consultés et votre site personnel a ainsi très peu de chances d'être retenu ; de même les moteurs d'Altavista mettent à peu près huit jours pour explorer l'ensemble du réseau ce qui explique bon nombre d'adresses inactives au moment des recherches et laisse au « temps réel » un goût d'inactuel. Dans l'ensemble, seulement 34 % environ des pages présentes sur le réseau sont ainsi indexées par les moteurs de recherche et quand à la demande « poésie » un moteur vous dit qu'il dispose de 23 231 réponses, rien ne prouve qu'il n'en existe pas en fait 70 000. De toutes façons vous êtes dans l'inflation absolue et vous devrez aussi vous débrouiller avec cela.

Chercher quoi que ce soit sur Internet implique donc une intelligence stratégique.

Le plus efficace est évidemment de disposer d'un point d'entrée. Celui que je vous donne par exemple sur les moteurs vous permettrait de gagner sur ce sujet un temps considérable. Mais aussi de savoir exploiter les liens que donne la circulation hypertextuelle. Lorsque ce n'est pas le cas, il faut se demander ce que l'on veut et savoir utiliser les particularités des moteurs : « poetry » permettra de trouver plus de sites de poésie français que le mot « poésie », mais si l'on veut avoir des chances d'accéder à des sites spécialisés en poésie espagnole, il vaut mieux demander « poesia ». Si l'on cherche Baudelaire, il vaut mieux demander « Baudelaire » que poésie et, par exemple, pour trouver le site de la maison de Monet à Giverny, il vaut mieux réclamer « Monet » que « Giverny » et si vous utilisez une « recherche avancée », demander « Monet + Giverny », c'est-à-dire les sites contenant à la fois les deux termes. Internet n'est donc pas un instrument pour les ignorants et tous les beaux discours sur la « démocratisation » et autres ouvertures universelles demande à être relativisés. C'est par contre un extraordinaire outil pour ceux qui ont déjà acquis une certaine intelligence de la recherche.

Pour finir quand même sur un peu de poésie : allez voir le site américain NEO-GEJO A POETRY VOICE MAIL soutenu par NEOTU Galleries (Paris-New York) : <http://www.neogejo.com>. Vous aurez besoin de télécharger un certain nombre de plug-ins (programmes libres de droit que l'on peut se procurer directement sur Internet et qui donnent des capacités spécifiques à vos ordinateurs) mais, si vous êtes patients, vous ne serez pas déçus du résultat et, surtout, vous aurez un aperçu de ce que peut devenir la poésie à partir des technologies informatiques.

Mais j'aurai à en parler...

1. Par exemple en cliquant sur le thème « conférences » qui m'envoie à l'URL : www.labart.univ-paris8.fr/ciren/conferences/index.htm



Dominique Buisset

À propos de poésie grecque et latine

Sophocle, *Antigone*

traduction (seule) de Marie-Claire Boutang,
Hermann, éditeur des sciences et des arts, 1999

Voici de nouveau *Antigone* (cf. *Action poétique*, n° 155, printemps 1999). Est-ce, comme le dit George Steiner, dans une préface aiguë, savante et inégale, que cette tragédie (p. 9) est « pour la métaphysique et l'éthique non moins que pour la littérature la pierre de touche » ? ou bien, un peu plus loin, à cause du « génie du féminin essentiel à ce texte » ? L'exercice de la préface exige apparemment ce genre de griffe, on reprendra seulement ici les confrontations esquissées au printemps dernier. Voici les premiers vers du premier stasimon (la seconde intervention du chœur) ; ils étaient, à l'origine, chantés et dansés.

*Combien de terreurs ! Rien n'est plus terrifiant
Que l'homme !
Il va par delà la blanche mer,
Dans la tempête des vents ;
Il passe
Dans les vagues qui jaillissent.*

(v. 332-337, Bollack)

Il est bien des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grande que l'homme. Il est l'être qui sait traverser la mer grise, à l'heure où soufflent le vent du Sud et ses orages, et qui va son chemin au milieu des abîmes que lui ouvrent les flots soulevés.

(v. 332-337, Mazon)

*Dans ce monde empli de prodiges,
Plus effrayant prodige est l'homme.
L'écume jaillit éclatante,
À travers le vent et l'orage,
À travers le fracas des boules
Déferlant sur lui – il s'avance.*

(v. 334-337, M.C. Boutang)

On notera que, comme chez Jean et Mayotte Bollack, le pronom démonstratif *neutre* qui est le *sujet* chez Sophocle (*l'être* de Mazon), n'est pas traduit : le vieil humanisme a-t-il la peau si dure, est-il si insupportable d'inscrire l'humain dans la matière? Il n'est pourtant même pas sûr qu'une métaphysique un peu délurée ne puisse pas s'en accommoder...

Marie-Claire Boutang traduit ainsi en vers très majoritairement de huit, dix et douze syllabes toutes les parties lyriques. Pour les dialogues, elle a recours à des versets de longueur inégale à propos desquels George Steiner parle de « métrique claudélienne ». Et en effet, il y a bien quelque chose de ça, pour le plaisir du lecteur sensible à ces grands roulements comme une houle. Mais, de la métrique à la syntaxe et au style, un glissement se fait parfois vers un archaïsme à la manière de Claudel. L'archaïsme n'est pas un défaut par nature, il peut être un choix stylistique, mais il est relatif à un état de langue. Un siècle a passé depuis que Claudel traduisait *l'Agamemnon* d'Eschyle, et si l'on admire, à bon droit, la belle vigueur d'affirmation de certains archaïsmes bien plantés, il faut, pour essayer de la retrouver, régler avec minutie la distance à laquelle on peut situer le recul par rapport à la langue d'aujourd'hui.

Au total, la traduction apparaît fortement structurée dans ses choix, qui sont cohérents. Elle rappelle par là celle de Mayotte et Jean Bollack, même si, précisément, leurs choix respectifs sont très différents, voire opposés. Elles se situent en quelque sorte aux deux extrémités de l'arc d'un éventail ouvert, au point qu'on puisse avoir quelquefois l'impression assez curieuse, à les lire alternativement, qu'elles ne traduisent pas le même texte. Que faire, donc, pour lire Sophocle? apprendre le grec? Sûrement!... et se rappeler qu'il n'est pas rare que deux lecteurs français fassent des interprétations divergentes du même texte français.

Juvénal

La fureur de voir, onze satires, présentées et traduites par Olivier Sers,
traduction seule, Les Belles Lettres, 1999

Rappelons que Juvénal n'a jamais écrit de livre intitulé *La fureur de voir*; mais ce genre de faux titre est furieusement à la mode... Les onze satires traduites ici le sont, nous dit-on p. IX, en vertu d'un choix de « convenance pratique ». Le lecteur s'en contentera puisque « Tel quel, il ne mutile pas la palette de l'artiste ». Manque de temps?... Manque de papier?... Il manque le tiers de Juvénal : les satires « morales » VIII, X, XIII, XIV et XVI.

L'introduction, suffisante, en donne un peu plus que n'en prétend connaître l'histoire littéraire (cf. P. Grimal, *La littérature latine*, Fayard, 1994, p. 458-462). L'art du poète Juvénal (les *Satires* sont écrites en hexamètres dactyliques) est servi, dit-elle (p. XXXI), par « une métrique de grand prosateur italianissime ». Son vocabulaire est (ibidem) « impeccablement idiomatique sans vulgarité ».

Les traductions sont en prose, et c'est grand dommage, car, contrairement à ce que laisse entendre le mot malheureux mais révélateur cité au paragraphe précédent, Juvénal est un poète, et un bon, qui joue, de plus, avec maestria de sa culture en pratiquant le pastiche, la chose a déjà été relevée ici (*Action poétique*, n° 129-130, hiver 1992-93, p. 133).

Elles se lisent avec facilité, trop peut-être... Elles souffrent d'une certaine tendance à la glose, comme si le traducteur y insérait les notes de bas de page. Mais surtout elles tombent dans la facilité « potachique » de transposer systématiquement tous les mots crus dans le registre vulgaire. *Ede ubi consistas* (satire III, v. 296) y est rendu par « Crache où tu prends ta planque pour faire la manche » (p. 34) ; le verbe *crisare* (satire VI, v. 322, *jouer des hanches* sensu obsceno, comme le précise le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* d'Ernout & Meillet, mais aussi, simplement, *se tortiller*, comme dans Martial, 10, 68, 10), ce seul mot, sur les cinq qui forment le vers où il se trouve, est « traduit » par « secouer sa moule en cadence ». Ça fait rire.

Juvénal et Martial n'ont décidément pas de chance... Depuis toujours, les bien-pensants les regardaient d'un petit air pincé, voilà que la mode est aux mal-pensants à bon compte qui viennent nous les passer à la moulinette pipi-caca-boudin...

Annie Bélis, *Les Musiciens dans l'Antiquité*,
Hachette, La vie quotidienne, 1999

Ce n'est pas une mince entreprise d'essayer de donner, à travers le quotidien des musiciens, une idée de la vie musicale dans la Grèce antique et dans l'empire romain. L'Antiquité est longue, les pratiques diverses, les sources fragmentaires... Il faut donc une belle persévérance pour explorer, bribe par bribe, et maîtriser une information très dispersée, puis la rassembler en quelques rubriques bien charpentées. Les difficultés ne sont pas toujours pleinement surmontées : il y a parfois du vite fait ou vite vu, quelques références incertaines, un prénom pour un autre, des passages qui font double emploi, voire des commentaires un peu convenus.

Mais le mérite reste grand d'arriver à tirer de l'abstraite poussière du passé une foule de gens et de métiers. De l'apprentissage aux grands concours pour les virtuoses, des instruments aux pratiques vocales, d'anecdotes piquantes en petits faits vécus, on trouve tant de choses dans ce passionnant désordre, qu'on a tout à gagner à y mettre le nez résolument – et à le garder à portée de main en lisant la poésie grecque et latine.



Jean-Pierre Cometti

« *symptome d'un siècle débordé...* »

En dépit des soubresauts et des crises orchestrées qui accompagnent les incertitudes du monde de l'art, il est rare, tout au moins en France, que les philosophes se préoccupent de questions touchant directement à la critique, au marché ou aux institutions artistiques. Les méditations sur l'Art en général, le Visible, le Sens, et autres choses semblables leur sont plus familières, même si cela les conduit à placer entre parenthèses des questions moins « essentielles » ou moins « fondamentales » qui, à en juger par la médiocrité des débats auxquels elles don-

nent publiquement lieu, se posent pourtant avec une certaine acuité. Je ne veux pas revenir ici sur la pseudo-discussion sur laquelle a débouché, il y a peu, la « crise » présumée de l'art contemporain.¹ Comme disait déjà Montaigne, « L'escrivainerie semble estre quelque symptome d'un siècle débordé. Quand escrivimes nous tant que depuis que nous sommes en trouble? » Le moins qu'on puisse dire est que l'ampleur donnée aux doutes dont certains se sont soudain sentis investis n'a pas empêché de dormir plus d'un auteur dont les idées sur l'art n'ont manifestement pas été bouleversées par ce remue-ménage.²

La situation de l'art est singulière et paradoxale. On le doit, pour une part, aux enjeux sociaux et politiques qui se mêlent à ceux de la « Culture » et au rôle que jouent les pouvoirs publics dans le soutien apporté à l'art contemporain et à la « création », terme aux connotations surannées, mais qui tient encore significativement la route dans le discours officiel. Il vaudrait sans doute la peine d'établir un relevé des idées toutes faites et de toutes les expressions qui placent constamment en porte-à-faux le discours sur l'art ou la culture, jusque chez les décideurs, managers, communicants et médiateurs en tous genres, par rapport aux pratiques artistiques effectives. En attendant, les « valeurs » consacrées s'offrent à la contemplation du grand nombre, sans que soit apparemment sacrifiée la « création », magique trait d'union entre des pratiques et des faits dont on ne voit pas forcément le lien, même si l'on se prend à penser qu'il existe désormais *des* publics, différant par le nombre, les « goûts » ou les « intérêts » qui leur sont propres, leur propension à la « distinction », et qui sont très loin de communier autour des mêmes choses malgré le culte que l'on voue de toutes parts aux vertus anabolisantes de la culture.

Peut-être ces symptômes appellent-ils toutefois une appréciation plus nuancée. Plusieurs ouvrages ont récemment introduit un ton différent et des perspectives neuves autour des questions qui leur sont liées. Les livres récents de Gérard Genette et de Jean-Marie Schaeffer y ont par exemple contribué³. Pourtant les conclusions peuvent en paraître décevantes pour qui voudrait y trouver des éléments de clarification de la situation précédemment évoquée. Pour Genette comme pour Schaeffer, nos jugements sur l'art, hormis lorsqu'ils portent sur des éléments objectivables qui n'ont rien à voir avec leur mérite, sont irrémédiablement *subjectifs*. Une telle position consacre la rupture entre l'*esthétique* et la *critique* à laquelle la philosophie française est depuis longtemps accoutumée, et ce n'est probablement pas la critique d'art qui y remédiera par un travail en profondeur de réflexion sur ses propres ressources ou

ses pratiques. En fait, comme pour beaucoup d'autres choses, nous avons ici affaire à un domaine où les convictions sont diverses. Cette diversité, qui en appelle à des conventions ou à des agréments qui ne sont pas toujours immédiatement visibles, divise le monde l'art en une pluralité de mondes qui, au fond, n'est généralement pas tenue pour embarrassante — on a même inventé des mots pour cela : « post-modernité », « fin de l'art », etc. —, tant il est vrai que le besoin d'en confronter véritablement les enjeux se fait rarement ressentir.

Du coup, Rainer Rochlitz a raison de souligner, comme il le fait dans son dernier livre — précisément à propos des positions défendues par Genette et Schaeffer — que l'« une des grandes faiblesses de l'esthétique empiriste est de n'avoir rien à opposer aux inévitables sélections des institutions, lorsque ces procédures reviennent à imposer des tendances artistiques médiocres, fondées sur le favoritisme ou sur des préférences partisans. Dès lors que tout choix est considéré comme arbitraire et subjectif, aucune critique d'un choix excessivement arbitraire n'est possible ».⁴

Je cite ces lignes parce qu'elles résument le constat que nous oblige à faire l'état actuel de la réflexion, mais aussi parce que le livre de Rochlitz est le seul, avec un petit livre récent d'Yves Michaud, à manifester un souci que les discours sur l'art tendent à occulter.⁵ Plus précisément, il est le seul à poser clairement et explicitement la question des rapports de l'*esthétique* et de la *critique*, c'est-à-dire la question que des générations de philosophes, en France, se sont refusées à poser, à la différence de ce que l'on observerait dans d'autres milieux, par exemple dans le monde anglo-saxon. Je ne veux pas m'attarder ici sur les sources de cet état de chose, mais pour peu qu'on s'en préoccupe, on réservera à *L'Art au banc d'essai*, je l'espère, l'attention que ce livre mérite. Rochlitz, y prend scrupuleusement acte de la situation de l'esthétique contemporaine, telle qu'elle s'est développée en France, en partie sous l'influence de travaux étrangers dont Genette et Schaeffer se sont partiellement nourris.⁶ Il en prend théoriquement le contre-pied en mettant en évidence ce qui lui paraît intenable dans les positions qui en résultent et dans le vide devant lequel la critique paraît être placée. La question qu'il pose est *philosophique*; elle concerne le jugement *critique* : faut-il, à l'instar de Genette et de Schaeffer, se résoudre à en accepter le caractère irrémédiablement *subjectif*?

Ou bien peut-on, et jusqu'à quel point — question simple, mais préjudicielle — en faire l'enjeu d'un débat soustrait à l'arbitraire, autrement dit d'un débat *argumenté*? Rochlitz s'attache à défendre cette possibilité avec un souci de rigueur dont il serait difficile de donner ici une idée précise. *L'Art au banc d'essai* est, à n'en pas douter, un livre exigeant qui ne s'adresse pas au lecteur pressé de *Beaux Arts* ou d'*Art Press*. Faut-il aller jusqu'à y voir la source de l'accueil qu'il a reçu? Les réactions enregistrées dans la presse et le milieu spécialisé ne sont certainement pas de nature à rendre très optimiste sur les chances que nous aurions d'échapper à la confusion et à l'arrogance qui y sont monnaie courante.

J'aurais sans doute dû également souligner que les livres auxquels je me suis référé jusqu'à présent, bien qu'ils me semblent avoir localement modifié les données de la réflexion sur l'art, n'ont que très modérément retenu l'attention des philosophes. Là aussi, peut-être faut-il attribuer cela au fait qu'ils viennent pour ainsi dire d'une autre planète : les Philosophes ont coutume de parler aux Philosophes, comme les Français parlaient jadis aux Français. *L'art au banc d'essai* est un livre de philosophie; il pose

des questions *philosophiques*. Qui plus est, il s'attaque à des problèmes qui concernent directement la critique d'art, laquelle certes a parfaitement le droit d'en discuter les attendus, les implications, ainsi que les arguments, mais ne peut, sans dommages, en ignorer l'opportunité. On aurait pu imaginer que ce livre fût accueilli, de part et d'autre, comme il se doit, c'est-à-dire par une authentique discussion. Rien de tel ne s'est produit. S'agissant de livres de philosophes, le conformisme ambiant, le côté inoffensif des commentaires qui célèbrent la sublimité des chefs-d'œuvre destinés au commerce ou les grands airs d'un Luc Ferry qui n'hésite pas à publier deux fois le même livre sous deux habillages différents semblent devoir bénéficier d'un accueil plus favorable que les authentiques interrogations. Il est évidemment plus facile et plus sûr de s'accommoder des idées convenues ou des combats d'arrière-garde - on peut toujours en sourire - que des *questions* qu'on se refuse obstinément à poser. Aimez! Rejetez! Tolérez! Consensualisez! Mais *ne discutez pas* et ne nous parlez pas d'*argumentation*, chose commune entre toutes et pour tout dire de mauvais goût! Dans le monde de l'art et de la critique, cette règle a fait ses preuves. Si quelqu'un entend y déroger, on le traitera par le mépris.

Il se trouve que le livre d'Yves Michaud auquel je faisais allusion en commençant n'a pas reçu le même accueil. Il est vrai qu'il ne pose pas tout à fait les mêmes questions, bien qu'il parte également d'une situation d'incertitude apparemment désespérée, tenue pour philosophiquement significative et problématique par les interrogations qu'elle soulève. J'ai cependant le sentiment qu'en dépit des positions et des idées très convenues qu'il y met pourtant en cause, la thèse à laquelle Michaud se rallie s'accorde confusément avec les certitudes tacites du monde de l'art. Michaud emprunte à Wittgenstein quelques-unes des notions associées à sa philosophie des jeux de langage. Il en tire l'idée de critères *pluriels*, en s'efforçant de montrer que la pluralité n'est pas ce que l'on croit. Je résume grossièrement, mais je me demande si ce n'est pas précisément ce que l'on en retiendra, quitte à évacuer ce que pourrait présenter d'embarrassant ce genre de débat.

1. C'est aussi le titre qu'Yves Michaud a donné à un livre qui tente de proposer un examen synthétique et réfléchi de la question (PUF, 1998). L'un des coups d'envoi, on s'en souvient, en avait été donné par la revue *Esprit* et par des articles débridés de Jean-Philippe Domecq.
2. Un exemple édifiant en est donné par le « dialogue » Luc Ferry – Philippe Sollers qui augmente le livre sur « Le sens du beau » publié par le Cercle d'Art.
3. Jean-Marie Scheffer, *Les célibataires de l'art*, Gallimard, « Les Essais », 1998; G. Genette, *L'œuvre de l'art*, vol. 1 et 2, Le Seuil, 1994 et 1997. Voir aussi, *Figures IV*, Le Seuil, 1999. Genette y explique, de façon instructive, les démarches et les découvertes qui l'ont conduit à débarquer, comme il le dit, dans un domaine où on ne l'attendait pas.
4. Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai*, Gallimard, « Les essais », 1999, p. 46-47
5. Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, « Rayon art », J. Chambon, 1999.
6. Pensons notamment au rôle que la lecture d'auteurs comme Nelson Goodman, Arthur Danto et Richard Wollheim a manifestement joué dans l'évolution de leurs intérêts. Deux recueils, rassemblant des textes d'auteurs de langue anglaise ont marqué une étape significative dans ce processus : le livre de D. Loriès, *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, 1988, ainsi que celui que Genette a publié en 1992, au Seuil, sous le titre *Esthétique et poétique*. On trouvera dans ces deux ouvrages un choix de textes des principaux auteurs qui sont à l'arrière-plan des travaux de Genette et de Schaeffer. Sur Goodman, dont le rôle peut être tenu pour plus particulièrement significatif, on peut lire, de Jacques Morizot, *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, « Rayon art », Jaqueline Chambon, 1997.



L'art plastic' et compagnie

Christophe Marchand-Kiss

Intercesseurs – On ne saurait parler d'histoire de l'art sans l'ancrer profondément dans une politique de l'art, une politique qui n'a de cesse de reproduire des systèmes et des modèles hérités, et qui a pour conséquences ultimes, non de totalement masquer les œuvres des artistes, mais d'en faire aujourd'hui des objets et des supports publicitaires. L'œuvre d'art, dans un grand nombre de cas, n'est plus qu'un vecteur de la relation sociale et un objet transitoire de la prise de pouvoir. L'art, en quelque sorte, ne passe plus dans les œuvres, mais par ceux qui les présentent et ne les mettent en valeur que pour acquérir eux-mêmes une valeur qui a *tout à voir* avec l'art puisqu'il y a substitution, œuvre de substitution.

C'est la raison pour laquelle une grande partie de la critique d'art ne peut plus penser sa relation ontologique à l'œuvre que par une apparente tautologie qui n'est en fait qu'un légendage, une description fictionnante qui voudrait s'afficher pour ce qu'elle n'est sûrement pas : un *c'est-bien-ce-que-j'ai-vu* (et que le lecteur pourrait ou aurait pu voir). Le renoncement passif ou actif de la critique s'explique entre autres par la captation de tout « effet critique » par les commissaires d'exposition (qui peuvent se dire aussi critiques d'art tant il vaut mieux avoir plusieurs fers au feu, occuper le terrain, ou « avoir de la surface », comme on dit) qui présentent de plus en plus de « sélections » pléthoriques et hétérogènes d'œuvres sous des prétextes et des thèmes divers, le plus souvent fonctionnant comme la cloche de Pavlov (paysage, mémoire, quotidien, banalité etc.).

La pléthore d'œuvres exposées permet simplement qu'elles s'annulent les unes les autres, l'hétérogénéité se chargeant d'éclairer un principe passif de la diversité du monde (un *c'est-bien-comme-cela*), les œuvres réduites à des monades sans lien aucun avec la société, l'artiste fortement individualisé, son unicité hypocritement mesure de la vérité, objet et sujet de son œuvre exposée, le plus souvent bien entendu unique elle aussi (c'est aussi pourquoi les textes des critiques d'art ont pour « sujet » un seul artiste à la fois – l'exposition de groupe étant une façon différente de noyer le poisson – ce qui limite et réduit les œuvres).

Tout comme, dans les années 1980, les galeries ont de plus en plus imposé ce qu'elles montraient aux musées qui, en leur achetant nombre d'œuvres, ont transformé la valeur de marchandise en valeur esthétique et historique, exerçant une double réification, les intercesseurs (commissaires, et critiques, qui leur servent peu ou prou la soupe froide), aidés en cela par un mécénat privé ou public qui n'attend rien d'autre que des compensations publicitaires (une image ou une réversibilité de cette image), établissent en y subordonnant les œuvres et les artistes une hiérarchie binaire qui n'a d'autre projet ultime que de révéler le véritable artiste, qui ne peut être qu'un multiple se fondant dans un unique. Le commissaire s'exclame alors : « le, la, les artistes, c'est moi ».

Un exemple caricatural a été récemment fourni par le journal allemand gratuit Kultur news (août 1999) qui assimile Nicolaus Schafhausen, le directeur de la Kunstverein de Francfort, à « un metteur en scène », publiant une grande photo de sa personne assise décontractée à même le sol poussiéreux de son centre d'art, fumant une cigarette roulée et buvant dans un godet en carton comme on pouvait en voir d'artistes « underground » dans la presse people des années soixante-dix (retour déplacé d'une mythologie). Les deux autres photos illustrant l'article, beaucoup plus petites, sont les œuvres de deux artistes : les productions dérivées de notre « metteur en scène » ou l'illustration de ce qu'est censé représenter sa représentation.

À côté des foires internationales d'art dont le but premier et dernier est d'acheter et de vendre des marchandises (on ne reproche pas au quincaillier son foutoir), les expositions temporaires d'art contemporain passent, elles aussi, pour des foires (où l'on peut d'ailleurs parfois aussi acheter et vendre), mais plus petites qui n'ont souvent pas d'autre but que de faire accéder le nom du ou des commissaires en tête du générique et où l'on ne demande aux artistes que de réaliser le hardware. L'exposition « La Mémoire 99 » (Villa Médicis, Rome, 28 mai-29 août) en est un exemple probant tant les œuvres disséminées dans les jardins et les bâtiments de la villa ne font que décorer un décor déjà existant, signalent par leur présence le lieu du décor et la décoration du lieu.

Que la mémoire soit convoquée et serve de soubassement à l'entreprise n'est qu'un prétexte dont la solidité peut se mesurer à l'accumulation de truismes, aussi bien dans le « parcours » proposé (puisque ce genre d'exposition se visite un peu comme des Florales : une orchidée ici, un massif d'asters là) que dans le catalogue (ne lit-on pas dans la prose d'un des trois commissaires que « [...] la mémoire s'avère un domaine privilégié de la production artistique » !) où l'on tente péniblement de lier la mémoire à Rome et à la villa Médicis tout en recherchant des cautions prestigieuses ou à la mode (pêle-mêle, Baltz, Boltanski, Cucchi, Koolhaas, Hybert, Libeskind, Moulène, et jusqu'à Claude Simon) mais où l'on prononce aussi inconsciemment des demi-aveux sur l'« exposition (qui) est un dispositif qui propose un parcours à travers un certain nombre de signes placés en un ou plusieurs lieux » (une autre commissaire). Signal eut été, à mon sens, plus approprié, et signal qui s'épuise au moment même où le spectateur porte son regard sur l'un des « jalons » du parcours.

Pour reprendre Deleuze en le parodiant, on a déterritorialisé l'art en l'exposant dans des lieux improbables (comme on vendait dans les années 1940 les toiles des artistes américains aux magasins Macy's) pour mieux le reterritorialiser en le pliant dans la poche des intercesseurs qui le brandissent tels une arme, un joujou, un bébé, une danseuse, et détruisent le meccano tout en arborant ses jolies couleures. L'artiste et son œuvre ont, malgré eux ou non, un devenir-faire-valoir et plus-value de plus en plus affirmé; le commissaire est à la fois obnubilé par son devenir-meute d'artistes et par son devenir-œuvres.

Toute critique s'évanouit dans l'organisation consciente de la mise à l'arrière-plan (effectivement, un décor) des œuvres pour ne faire apparaître que la nouvelle figure et la nouvelle fonction de ceux qui les ont rassemblées. Toute critique s'attaque à des visées quantitatives, hostiles pour les raisons énumérées à toute différence qualitative, et finit donc par ne plus s'attaquer à rien. Tout finit par ne valoir que ce pourquoi il fait masse, y compris les œuvres d'art.



Yves Boudier

Revue & Revues

Quoi de mieux pour commencer cette chronique que ce numéro du *Matricule des anges*, (N° 27). B.P. 225. 34004 Montpellier cedex 1.

Voilà l'essentiel des débats tenus en juin dernier à Besançon par les animateurs d'une trentaine de revues, à l'invitation du Centre régional du Livre de Franche-Comté. Convergences, divergences, silences... La témérité des organisateurs fut parfois mise à l'épreuve.

Toutefois, cette première partie du dossier ne manque pas d'intérêt à travers des témoignages d'une réelle diversité (la suite au prochain numéro). S'arrêter aussi sur l'entretien accordé par Laurent Cauwet (éditions Al Dante, revue *Nioques*) : « Un livre illisible, ça n'existe pas. Ça peut être difficile. Il faut prendre le temps. Réapprendre à lire à chaque livre. C'est comme pour la pensée politique. On a désappris à penser la politique... ». Et celui du poète bengali Lokenath Bhattacharya, découvert en France par Henri Michaux.

Sapriphage. (N° 36, 1999). 118, avenue Pablo-Picasso, 92000 Nanterre.

Sous le double titre « Action sonore concrète visuelle, etc. / La faRce cRachée de la pRoésie au XX^e siècle », et accompagnée du premier CD de la Sapriphèque (CD 01, 1999), une revue tout entière consacrée à la poésie sonore. Où l'on peut entendre Jean-Pierre Bobillot, Michèle Métail, Patrick Dubost, Bernard Heidsieck commenté par Guilhem Fabre puis Gérald Moralès. Quelques notes historico-analytiques de Daniel Leclerc pour conclure. Un ensemble réussi pour qui souhaite connaître ce type d'articulation de la voix et de l'écrit, voire de la voix et l'image.

Petite. (N° 6, 1^{er} trimestre 1999). 74, rue du Temple, 75003 Paris.

Dessins de Perrine Rouillon, alternance de poèmes et de proses. Pour retrouver ou découvrir Valérie Rouzeau, Roger Munier, Danielle Lambert, Christian Garcin, Emmanuel Damon, Christiane Veschambre ou Danielle Bassez. Une livraison à la fois contemporaine et dans la nostalgie souvent douloureuse de l'émotion. Une attachante pertinence.

Rivaginaires. (N° 24, 1999). 1, allée Jean-Jaurès, 65200 Bagnères-de-Bigorre.

Cette revue annuelle, publiée avec l'aide de la ville de Tarbes et du Conseil général des Hautes-Pyrénées, a le goût de l'hospitalité. Un sommaire très riche où à mes yeux les proses de Mary Motay (*Du vent entre les oreilles*) et d'Éric Von Neff (*La boulangerie Co-existence*) l'emportent sur des poèmes quelque peu ligotés dans le sillage d'un René Char. Une autre exception? Sophie Loizeau.

La Sape. (N° 52/53, 3^e trimestre 1999). Résidence de la Forêt 10, allée de La Quintinie, Appt 1. 1012, 91230 Montgeron.

Un numéro imposant consacré à l'œuvre du poète suisse Pierre Chappuis, dont Michel Mèresse dans la préface nous situe l'enjeu : « [...] la place accordée dans cette œuvre au paysage nous requiert, [...]car, échappant à la représentation, le poète sait nous

rendre sensible une présence du paysage "indissociable de notre présence au monde" ». Outre des inédits de Pierre Chappuis, nous retrouvons là des textes et poèmes de Philippe Jaccottet, Michel Collot, Manuel Cajal (à qui revient la proposition de ce numéro), Gérard Macé, Christian Hubin, Jean-Luc Sarré... Et au seuil du cahier des notes de lecture, trois poètes : Lionel Verdier, Alin Anseeuw, Gabrielle Althen.

Prévue. (N° 15, avril 1999. Centre de recherche sur le poétique, université Paul-Valéry. Montpellier III). Service des publications Université Paul-Valéry, Route de Mende, 34199 Montpellier Cedex 5.

Passée la couverture élégante, traduits de l'italien par Angela Biancofiore, huit poèmes de Comasia Aquaro, (*Temps prisonnier de temps*) et cinq extraits de *Pierres*, de Pascal Gabellone en dernières pages de cette revue à l'allure très classique. Entre ces deux poètes, plusieurs études pertinentes : Philippe Marty, *L'orphisme sans Orphée*, sur les poèmes français de Rilke. Alain Crivella, *De l'élan d'oubli à l'élan muet*, à propos de Giuseppe Ungaretti. Myriam Carminati sur la poésie de Dino Campana. Et une longue analyse de Marie Blaise sur Emily Dickinson, *L'œil et l'éclat*.

Europe. (N° 844-845, août-septembre 1999). 64, boulevard Auguste-Blanqui, 75013 Paris. europe.revue@wanadoo.fr

1976... 1999, presque vingt-cinq ans plus tard, de nouveau sur la piste de Jack London. Un ensemble construit selon la tradition de sérieux de cette revue. Et dans la partie consacrée au Cahier de Création / Notes de Lecture, nous trouvons plusieurs textes intéressants, en particulier de René Kochmann sur le travail de Charles Dobzynski, (*Le monde Yiddish*), ou de Vincent Metzger sur le roman d'Hubert Lucot *Probablement*. Olivier Apert lu par Bernard Vargafug. Yves Peyré (*Henri Michaux. Permanence de l'ailleurs*), relu par Nelly Stéphane.

Chirurgie du verbe clôt ce numéro : c'est le texte diffusé en juin dernier et signé par de nombreux écrivains dans l'indignation suscitée par l'emploi des noms de Rimbaud et Baudelaire dans le cadre des opérations de « rétablissement de l'ordre » de l'armée française au Kosovo. *Rimbaud et Baudelaire sont des colonnes militaires. À quand les missiles « Artaud » et les bataillons « André Breton » ?*

Cornaway. (Été 1999). Trimestriel littéraire gratuit. Jean-Marc Baillicu, 14 rue Desmarets, 76200 Dieppe.

Sous un bandeau plastique, plusieurs A4 pliés, précédés d'un court sommaire explicatif. Deux ensembles de textes de Colette Tron et La Bokal, invités cette année par le Centre International de Poésie Marseille car « leur travail dans son état actuel a su convaincre », pour citer les propos tenus dans le numéro 76 du Cahier du Refuge/C.I.P. Marseille. Quelques éléments sur le parcours de la revue *IF*. Un bulletin d'informations. Passez-moi l'sel.

Soleils et Cendres. (N° 40, juin 1999). 15, rue Champfeuillard, 89100. <http://perso.wanadoo.fr/serge.tadier/>

Le comité presque au complet pour ce numéro sur le thème du *trou*. Au risque craint mais assumé de voir le pire arriver. Se sont joints au projet Daniel Rome, Guillaume Vivier, Marc Rousselet, Jean-Paul Gavard-Perret, Annie Macelin. Isabelle Ducastaing, elle, continue de dessiner, d'encre et de coller.

the incredible justine's adventures. (N° 5, juin 1999). Éditeur : Larvatus prodeo, 20, rue Ernest-Renan, 25000 Besançon.

Deux choses. Remarquer le format « journal » qui permet un traitement différent de l'espace des textes, justifié par une réflexion sur le livre et les supports d'écriture : « Ne pas se laisser rassurer par les lieux communs, la fluidité ronronnante et l'illusion métaphorique; lire simplement ce qui est écrit, sans chercher LE sens mais plutôt le lieu et la formule – naître encore à chaque livre de nouveaux yeux ».

Et présenter l'équipe : Vannina Maestri, Vincent Tholomé, Jacques Sivan, Louis Ucciani, Olivier Quintyn, Christophe Fiat, Anne-James Chaton, Rémi Giacomotti, Christophe Tarkos, Laure Limongi, Laurent Cauwet, Patrick Baudry, Yves Pagès, Gilles Rolland, Enna. Maintenant, à vous de juger dans le brassage des pages et le désordre des colonnes. Pour ma part je défends, à défaut de toujours...

Septentrion. (28^e année, n° 2, juin 1999). Stichting Ons Erfdeel, Murissonstraat 260, B-8930 Rekkem (Belgique). <http://www.onserfdeel.be/>

Essentiellement pour un dossier : *Poésie de langue néerlandaise, dernier cru*. Avec Rutger Kopland, Willem van Toorn, Toon Tellegen, Gwij Mandelinck, Lut de Block. Présentation de Hugo Brems. (Ce dossier complète à sa manière le n° 156 d'A.P.). Et un très bel article de Christopher Brown sur Anton van Dyck, afin d'estomper le regret de n'être pas allé cet été à Anvers.

Le Courrier. Revue du Centre International d'Études Poétiques. (N° 222, avril-juin 1999). Bibliothèque Royale, boulevard de l'Empereur 4, 1000 Bruxelles. Belgique. Charles Baudelaire, Paul Celan et Rose Ausländer à travers des essais de Jean Pellegrin, Alain Suied et Fernand Cambon. Pas sérieux s'abstenir.

Gare Maritime. (N° hors série, juin 1999). Maison de la Poésie de Nantes et Région, 35, rue de l'Héronnière, 44000 Nantes.

Bernard Noël : « [...] L'articulation insolite du quotidien et de l'inconnu [...] Désormais, le voyage est dans les plis, les contractions, les jambages, les accents, les agglutinations, les rythmes, bref dans la sensualité verbale... »

Du *Voyage d'hiver* de Schubert, en croisant Thomas Rosenlöcher, Fiama Hasse Païs Brandão, Pedro Tamen, Vasco Graça Moura (*Paroles de Fado*) et Gérard de Nerval, à Franck Venaille, Jean-Pierre Chambon, William Cliff, Pierre Michon (à travers la réflexion de Jean-Claude Pinson), ou Beñat Achiary. À l'aiguillage des siècles, des modes, des styles, des intentions.

Revue Minimum. (Fidel Antheleme X, juin 1999). Pas d'adresse visible, mais le soutien du Conseil Général des Bouches-du-Rhône.

Remerciements au Centre International de Poésie *Marseille* qui accueillit de février 1998 à février 1999 l'atelier d'écriture *La Liseuse* dont Frédérique Guétat-Liviani explique la genèse et le déroulement dans une brève préface. Écritures de la précarité par le RMIste, le chômeur, le fin de droits, celui ou celle qui « passe son temps à attendre ». Mais, « l'ouverture de ce petit livre [...] est une ouverture de droits. Car tout au long de ces pages, c'est bien du droit au Verbe dont il est question ». Un remarquable travail sur les formes donne à cet ensemble une densité étonnante. Un exemple à suivre.

Cahiers de BsAs. (Entretiens 7 N° 6, janvier à juin 1999, parution aléatoire).

96bertra@paris.ensmp.fr

Presque une vingtaine de feuilles A4 sans verso imprimé. Du noir et blanc. De la citation (Wittgenstein, Jaccottet, Grandmont), du graphique, du texte manuscrit, écrit-traité, du texte coupé-monté-collé dans la tradition surréaliste, de la correspondance e-mail (mel?), des fragments de dialogues, du tract de la photo, de l'encre. Détournements, reprises, déplacements. À la fois d'aujourd'hui et un sentiment de déjà-vu. Retour de Dada et/ou effets de la plastique du jour? Souhaitons qu'il y ait là le minimum d'innocence.

Passage d'Encres. (N° 11, décembre 2000). 16, rue de Paris, 93230 Romainville. Passagedencr@dial.oleane.com

Un numéro expérimental et à vocation pédagogique. A travers le thème de « l'aléatoire » et sous le timbre de la célèbre comptine « Lundi matin... » un vaste ensemble de textes et d'illustrations (gravures, photos) qui permet dans la perspective ouverte par Anne Zali, de suivre le travail d'Anne-Marie Christin, Jean-Pierre Faye, (Yves Boudier), Martine Monteau, Joël Drouilly, Jeff Gravis, Christiane Tricoit, Tommaso Caschella, Sylvie Reymond-Lépine, Jean-Paul Gavard-Perret, Jon Sveinbjorn, Patrick Morisson, Philippe Clerc... Sept cahiers de sept papiers différents, en débat sur le support, la page, le texte et l'hypertexte. De la sensualité matérielle au vertige virtuel, un parcours remarquable.

Traces. (N° 134, été 1999). « Sanguèze », 44330 Le Pallet.

Ça continue de fourmiller. Des dizaines de poèmes, dessins, textes brefs, sous le paradoxal anonymat de cette foule de noms qui signent une parole, tenue souvent une fois pour toute. Une sorte de *buena vista poesie club!*

Le Cahier du Refuge. (N° 79, septembre 1999). Centre International de Poésie Marseille. Centre de la Vieille Charité. 2, rue de la Charité, 13002 Marseille.

cipmarseille@wanadoo.fr

Revue brève, sobre, mais précise dans son souci constant de présenter, publier et mettre en dialogue-*en lecture*, les auteurs. Hommage à Christian Dotremont avec Pierre Alechinsky, Yves Di Manno, Paul Louis Rossi et Michel Sicard, un numéro d'automne que j'ai lu en résonance avec ceux parus dans l'année, cultivant cette alternance de pratiques artistiques et d'écritures : traces de Jean-Paul Héraud (73), performances de Guenin et Kissel (74), photographies de Maurice Lemaître (75), murs de son de Lars Fredrikson (77/78), ou présentations de revues et d'éditeurs.

À noter, si vous ne l'avez déjà fait, dans le sillage de la revue : *Cent titres à l'usage des bibliothécaires, libraires & amateurs 1, poésie française contemporaine*. Textes de présentation et de réflexion. Un CD pour éprouver les pistes sonores, les liens poésie-musique, le travail vocal. Plus qu'un outil documentaire, un état des lieux qui ne refuse pas les contradictions, mais qui franchit le seuil de certains déséquilibres, tant dans les choix que les oublis. Inévitable? (Voir sur ce point l'analyse d'Henri Deluy dans le n° 156 d'A.P.).

ParTerre Verbal. (N° 31, septembre 1999). 3, impasse du Poirier, 39700 Rochefort sur Nonon.

Ce numéro se clôt sur un texte vigoureux de Jean-Pierre Bongiraud posant quelques

questions amères au CRL de Franche-Comté sur ses choix en matière de soutien aux revues de la région. Du côté de David plutôt que de Goliath? Mais découvrir tout d'abord l'ensemble des poèmes, notes et opinions. Xavière Remacle et Claire Boitel ont arrêté ma lecture. Et mon plaisir.

Le Jardin Ouvrier. (N° 22, septembre 1999). 45, rue Jeanne-d'Arc, 80000 Amiens. (Toujours) autour de la présence tutélaire de Ivar Ch'Vavar et du peuple Zarma (Djerma), plusieurs textes importants par leur qualité et leur dissemblance. Laurent Albarracin aussi bien que Christophe Tarkos, Sheila Murphy que Rüdiger Fischer. Ne pas manquer Unica Moore, My men & their skin. Et Lucien Suel, *La mort en duplicata pour cosmik galata, (miniroman en vers justifiés)*. Vers justifiés? Dans quel sens...

Aujourd'hui Poème. Journal d'information et d'actualité poétique. (N° 3, septembre 1999). En kiosque. Et 105, bd Haussmann, 75008 Paris.

Suite de l'enquête sur la poésie, précédée d'un texte passionnant de Jean-Claude Pinson, avec lequel le plaisir de n'être pas d'accord est possible. Parmi les différentes chroniques : Claude Adelen à propos de Nazim Hikmet; Bernard Mazo et le monde virtuel. Des poèmes inédits de Conort, Noiret, Barbarant et Siméon. Enfin Jacques Darras sur Hugo Claus. Emballez, c'est pensé!

Joseph Julien Guglielmi

« *esa flor que se enciende* »

L'Épreuve des mots, poètes hispano-américains (1960-1995), une anthologie, sous la direction de Saül Yurkievich, Stock, 1996. – *Le Livre d'argile*, Blanca Varela, traduction de l'espagnol (Pérou) par Claude Couffon, éditions Indigo, 1998. – *Exercices matériels*, Blanca Varela, traduction de l'espagnol (Pérou) par Tita Reut, éditions Myriam Solal, 1999.

« Quarante et un poètes et près de trente traducteurs », nous avertit Henri Deluy qui dirige la collection *Versus* où est publiée l'anthologie. Tout un continent de langue, de langues allumées au feu ibérique colonisateur, donc traducteur à la force des armes, sous la conduite inaugurale du génial genovese....

Des noms (pour la plupart inconnus du lecteur français si peu curieux de poésie *urbi et orbi*). À partir de Borges (piètre poète au demeurant) : Lezama Lima...

Plus floraison qu'épreuve, cette coulée verbale continentale, donc variée où émerge l'ombre immense de Neruda, mais aussi, celle plus attachante de Vallejo...

Ou alors, l'épreuve est celle de la traduction, dans une langue, le français dont on connaît trop les vertus aplanissantes et explicatrices! Le reste et bien plus encore, Saül Yurkievich le dit en substance, dans une *Ouverture* riche et inspirée.

Un nom, celui de Blanca Varela, qui vient du Pérou et est traduite dans l'Anthologie par Damien Yurkievich et Liliane Giraudon, assure le relais...

Le livre d'argile (El libro de barro, 1993) ou *Le livre de boue*, comme traduisent Giraudon et Yurkievich, un poème non versifié, une quête amoureuse hantée (entée) par la mort, mais toujours sous des couleurs d'excès dans une ambiance spectrale, où souvent surgit le trait organique comme la permanence d'une obsession...

Blanca Varela n'a pas cette pudeur qui rend la poésie, ici et là, si mièvre. Elle ressent le corps ainsi qu'un élément mortel, voire funèbre, mais aussi glorieux dans une sexualité flagrante. Où se jouent jusqu'au cosmique (noche de luna escasa y estrellas borrosas... Como un viento oscuro y revelador... el cuerpo es un arco y la flecha el aliento que aspira su forma. El corazon del eclipse, el viaje y el negro esplendor de la musica carnal alli adentro, en el hueso del alma...) *La musica carnal*, la musique de chair... Envoûtement de la musique espagnole! Où se jouent mémoire et désir...

« Poèmes objets de la mort, éternelle immortalité de la mort. Ce qui ressemble à un dégouttement nocturne et fiévreux. Poésie, urine. Sang.

Mort fluente et odorante. Grande oreille de dieu. Poésie. Silencieux charabia du cœur. » Dans la traduction, rappelons-le, de Claude Couffon...

Ejercicios materiales (Exercices matériels, 1978-1993) où se perpétue le dialogue impitoyable avec la mort-l'amour, par exemple, dans le poème *Casa de cuervos* où se déchire le décès du fils :

« il y a cette maison vide

qui est mon corps

où tu ne reviendras jamais »

Ici, l'écriture entame plus nerveusement, grâce à un vers très libre, très rythmé, la démarche énigmatique du deuil. Un deuil désirant qui se heurte à l'amour (répétons-le, le maître mot de la poésie de Blanca Varela). Qui fait flèche magistralement de la divinité et du texte biblique jusqu'à des formes tératologiques, jusqu'à une animalité toute païenne. Traces, peut-être des religions et mythes d'un continent où le christianisme fut imposé au fil de l'épée... Dans ce milieu composite le corps du poète n'a pas plus de limites, de bornes que le poème sans cesse menace en ses fondements :

« les monstres de l'amour

rôdent en cette ruine

la gangrène de l'amour fleurit »

Dans ces *Exercices matériels* (titre qui peut faire question, antinomie, mais que l'on peut comprendre comme une façon de reconnaître que quel que soit le niveau patent de spiritualité du poème, il n'en demeure pas moins un fait de langage, une expérimentation à travers les pistes folles du désir, des drames, des illuminations, des aveuglements)...

Force est de mesurer que la langue espagnole péruvienne de Blanca exprime haut tous les accords et désaccords d'images et musiques verbales, mieux que ne saurait le faire le français. Mais la traductrice, Tita Reut, en poète qu'elle est, et nourrie comme on sait au chant ibérique, a su tirer le meilleur parti d'une langue où le sens l'emporte toujours sur la sonorité, et réussir, sans délayage aucun, un poème français autonome :

« désert destin

l'implacable soleil des vivants se lève

je reconnais cette issue

c'est la seule...
un foyer sûr dans le désert. la solide maison
du doute n'a pas de murs. c'est son nom. rien
que maison. rien que désert. enclos à ciel ouvert.
nuit infinie sur le cloaque du temps.»

On peut voir là un écho sans écho de l'inexorable lumière zen, ou encore une proximité avec le monde verbal toujours en question d'Edmond Jabès? En tout cas, un univers instabilisé (sin sciar labios ni preguntat). Où le dedans et le dehors s'affrontent... Dans la plus incandescente, la plus blasphématoire beauté...

« adam et ève, noé, abraham, david et jésus-christ, créatures rances du musée de l'âme »

*...qui tombe sans satisfaire
ni les lèvres ni les questions*

Pascal Boulanger

Dominique Poncet, *Les Pentes fabuleuses*, Éditions Comp'Act

Les Pentes fabuleuses de Dominique Poncet partent d'un lieu : Beyriat "moins qu'un village, plus qu'un hameau"; région de vallées, de vallons et de plateaux, dans la montagne du Jura, en face de la chaîne des Alpes et du Mont Blanc. C'est le lieu du corps et de l'écriture, pensé dans l'étendue, dans la présence et l'attente du monde, à travers les actes inauguraux de l'enfance dans laquelle vivre et lire compose un monde, imaginaire et réel. Le narrateur de ces récits est seul et jamais seul, écrivant et regardant dehors en même temps, puisque la tâche est d'inventer ce qui existe depuis toujours, depuis les premières sensations singulières de l'enfance que seule l'écriture traverse et restitue.

Le plus clair comme le plus noir du temps, j'allais par du papier quand ce n'était pas par la belle nature, et même, la plupart de ce temps si clair et si noir, j'emportais ce papier par cette nature, c'était chaque matin la promesse d'un beau et bon matin que commençaient de broyer les paroles et les boucans humains, alors dès le réveil c'était vite! vite! mon papier, et souvent, à peine le bol vidé, c'était dare-dare dehors, avec la musette pleine de papier fabuleux, de crayons magiques, de choses secrètes (...)

Pour Dominique Poncet, l'écriture est ce temps suspendu, entre lucidité et indifférence, peur et joie, audace et culpabilité; un temps sans durée dans la précision aveuglante qui déchiffre, en bout de lignes et de pages, la montagne, en face, "gravée de cicatrices". Ce roman furtif et exigeant, qui fait penser à l'œuvre de Claude Simon, remet en jeu les catégories convenues du poème et de la prose. Il doit être lu comme un "objet excessif" (Bernard Sichère), excédant la représentation commune et rendant compte du réel dans toute sa complexité. Il y a un rythme dans cette prose qui fait surgir les épiphanies, étrangères au temps des autres, à la mort. Une prose poétique décrite par Baudelaire "musicale, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de

la conscience", dans une écriture contenant à la fois l'objet et le sujet, et guidée avant tout par un mouvement prosodique qui fait aujourd'hui exception. L'errance de la narration, le souci du détail et du contraste, les descriptions précises, les associations entre les images font de ce récit un temps retrouvé, mais par fragments, dans une phrase charnelle qui creuse la mémoire et médite l'oubli.

(...) Les tuyaux à clé chantournée montaient directement au ciel dont la chambre, au-dessus du plafond noirci, faisait comme un premier cercle encore humain et pourtant déjà comme un théâtre de l'inhumain où, toutes générations confondues, on allait coucher son corps comme une ombre, dans le plaisir, dans la douleur, ou dans le repos, ou dans l'insomnie, dans le rêve profond ou éveillé, avec l'odeur d'urine et de javel qu'exhalait le seau de chambre en émail trônant dans un rai de lune sous la fenêtre toujours ouverte pour que l'on dorme vraiment avec la nuit et le fond des mondes, pour que le noir ne soit pas celui, faux, des rideaux tirés – et pour que l'on entende les bêtes et pour que l'on soit réveillé par le premier soleil grimaçant, ou bien avant lui quand les poules et le chien s'ébrouent.

Véronique Vassiliou

L'Hybride Yvert

Fabienne Yvert, *Papa part, Maman ment, Mémé meurt*, Harpo &c, 1999

Qui est Fabienne Yvert? Est-elle une artiste¹, Fabienne Yvert? Pas vraiment puisqu'elle écrit, qu'elle a toujours lu, que sa culture du livre est née en littérature et que ses livres n'existeraient pas sans l'écrit. Ici, pas de « soupe » pseudo-poétique, pas de sitcom sous forme de livre.

Est-elle alors une artiste du « livre d'artiste » (*bookwork*), selon la définition de Clive Phillpot reprise par Anne Mœglin-Delcroix²? Pas vraiment non plus puisqu'elle fabrique ses livres, puisqu'elle les fabrique en artisan, puisqu'elle les « artise » – entre artiste et artisan. Et qu'en cela, elle emprunte à la tradition bibliophilique, au livre illustré ou peint. Et qu'elle n'en est pas à son coup d'essai puisqu'on peut citer quelques titres parmi les derniers publiés : *La Chambre d'ami*³, *366 légendes ordinaires*⁴, *Carnet narrant (récapitulation)*⁵, *Temps morts & brouittes, notes sur étiquettes, miettes destinées au vent*⁶, *5 malheurs (au lieu de six)*⁷, *Petite cuisine interne*⁸. Et oui, un peu, un peu auteur de livres d'artistes puisque l'image est toujours présente, fabriquée par ses soins. Que l'image ponctue le texte, l'interpelle et l'illustre. Puisque le dialogue texte-image est incessant et puisque tous ses livres sont peu coûteux, plus ou moins dénombrés et qu'ils évitent scrupuleusement le luxe.

Serait-elle éditeur, cette hybride de Fabienne Yvert? Oui, puisqu'elle anime l'*Édition des petits livres*. Et non, puisque seuls ses livres ont été publiés sous cette enseigne, à l'exception de deux ouvrages. Et n'oublions pas, pour brouiller un peu plus les pistes, qu'elle remplit aussi une boîte, un autre de ces étres hybrides dont elle est la spécialiste, c'est-à-dire une boîte à fiches à laquelle on peut s'abonner. Une boîte à fiches de recettes, une boîte à dessins, une boîte de jeux, une boîte à petits riens, une boîte à lettres...

Serait-elle peut-être poète? Ici la réponse se veut plus ferme. C'est un oui moins nuancé. Car son écriture est l'inverse du « libelle », du « prospectus » ou de « la curiosité d'une mise en page sans lendemain », l'inverse du « dilettantisme du geste imprimé »⁹. Preuve en est sa trilogie qui, de livres uniques manuscrits en 1986, est devenue un livre en trois volumes, parus chez Harpo &, cet été : *Papa part, Maman ment, Mémé meurt*.

Il s'agit d'une suite de variations sur un thème. Le thème, un événement dramatique intime, réel ou inventé, écrit et réécrit, décrit et décalé, comme attaqué sous tous ses abords, dans une danse circulaire : « Pourquoi papa veut partir? - il s'est suicidé ce matin parce que maman l'avait forcé à rester, il s'est jeté sous le métro parce qu'il en avait marre de prendre le métro, il nous a tous empoisonnés parce qu'il en avait marre qu'on l'empoisonne.

Papa veut s'en aller, pour voir ailleurs si c'est mieux, il faut aller y voir, il veut refaire le coup du fils prodigue, il va partir à Noël, le petit Jésus va le remplacer, il a entendu des voix, un copain l'invite à Cuba. »

Dans une sorte de jeu enfantin d'exorcisme. La répétition jusqu'à la bascule du sens. Jusqu'à la neutralisation du sens : « Mémé est morte en regardant le jour tomber, il est tombé sur elle et il l'a assommée. »

À créateur hybride, texte hybride où l'on sent que la littérature opère un déplacement vers le non-écrit écrit, vers le faux jeté sur la page, vers l'écriture domestique (journal intime), ordinaire (voir *Écritures ordinaires*, sous la direction de Daniel Fabre, Centre Georges Pompidou - B.P.I. / P.O.L., 1993). En évitant les pièges : la facilité (elle travaille l'écriture qui est pensée et qui s'inscrit dans une démarche), l'illusion (son écriture est humble), la « déshistoricisation » (elle sait où se situer dans le champ de l'histoire littéraire), et l'ignorance qui est la condition perverse et nécessaire aux trois pièges précédents. Vers l'écriture ordinaire, mi-journal intime mi-carnet de bord. Ou mi-livre pour les enfants mi-poème. Écriture singulière à la fois simple, rapide, délicate et sensible. Vers un déplacement des enjeux de la littérature. Son écriture est sur un fil. Le fil Yvert : d'un côté l'écriture ordinaire, la vraie. De l'autre côté, l'écriture littéraire. Sur le fil, l'écriture ordinaire, la fausse, la sienne.

Il faut lire cette trilogie, elle rafraîchit les yeux. Elle prouve que l'intime peut encore être écrit sans verser dans le décervelé maquillé en livre. Elle prouve que l'intime peut être travaillé avec la distanciation nécessaire à la littérature. Elle prouve encore que l'intime peut être pensé. Elle montre enfin avec humilité ce que le livre peut ne pas être.

Je te continue ma lecture

Dans la note que je consacrais à *Je te continue ma lecture, mélanges pour Claude Royer-Journoud*, dans le précédent numéro d'*Action Poétique*, le bandeau destiné à donner la description catalographique du livre a été oublié et le nom de l'éditeur n'est pas mentionné. Que cette erreur soit réparée ici : l'éditeur de cet important volume est P.O.L.

1. On pourrait au préalable se poser la question de savoir ce qu'est un artiste? ou plutôt ce que signifie *artiste* aujourd'hui. - 2. *Esthétique du Livre d'artiste*, Anne Moeglin-Delcroix, Bibliothèque Nationale de France/Jean-Michel Place, 1997, p. 49. - 3. Publié pour une exposition à la « Zonmété », à Montreuil, en novembre 1992 - 4. Édition des Petits Livres, novembre-décembre 1993. - 5. Édition des Petits Livres, 25 décembre 1993. - 6. Édition des Petits Livres, juillet 1994. - 7. Du rouleau libre, octobre 1997. - 8. Édition des Petits Livres, avril-mai 1997. - 9. *Esthétique du Livre d'artiste*, opus cité, p. 15.

Claude Delmas

Jordi Pere Cerda et la catalanité

L'existence d'une frontière politique entre la Catalogne Nord (Perpignan) et la Catalogne Sud (Barcelone) est la source de malentendus et de déchirements pour ceux qui vivent dans la pratique du catalan conjointement avec celle du français.

La publication du premier roman de Jordi Pere Cerda, connu jusqu'ici comme poète et dramaturge, *Passos estrets per terres altes* (*Passages étroits en terres hautes*), Éditions Columna de Barcelone, est l'illustration plus ou moins directe de ces tensions.

Il faut dire que la langue catalane est écrite et parlée, à quelques variations locales près, non seulement dans les deux Catalogne mais encore jusqu'à l'extrême sud du Levant, dans les îles Baléares, en Andorre et dans une partie de l'Aragon et de la Sardaigne. On voit qu'elle est loin d'être une langue minoritaire.

Jordi Pere Cerda, qui partage sa vie entre la plaine roussillonnaise et sa Cerdagne natale, a vu en 1996 son œuvre consacrée par le Prix d'Honneur des Lettres catalanes qui lui a été décerné à Barcelone où il est reconnu comme un des écrivains les plus novateurs puisque le 17 septembre dernier, son roman a été couronné par le Grand prix de Littérature décerné par le ministère de la Culture.

En 1944, âgé de douze ans et réfugié à Saillagouse, son village natal, j'ai plusieurs fois croisé la silhouette d'Antoine Cayrol, alias Jordi Pere Cerda, jeune organisateur d'un maquis pyrénéen situé dans les montagnes qui séparent la France de l'Espagne et rassemblent les deux Catalogne.

L'usage de la langue catalane par Jordi Pere Cerda n'est pas, au départ, le résultat d'une revendication plus ou moins « nationaliste ». Ses textes constituent l'aboutissement d'une évolution d'ordre purement empirique, basée sur la nécessité de créer une écriture à partir d'une oralité. Écrire, en premier lieu, pour l'oreille.

En décembre 1940, en pleine régression pétainiste, Pere Cerda rédige une série de saynettes pour permettre à la jeunesse de son village cerdan de se retrouver librement et de communiquer hors de tout contrôle, l'emploi du français étant soumis à de sévères censures. Par ailleurs, dans ses rapports avec la résistante locale, le jeune Pere Cerda parle le catalan avec ses camarades de combat ; cette pratique n'est pas seulement pour eux une mesure de prudence, elle leur est naturelle dans ce milieu où se rejoignent les antifascistes de deux Cerdagne. « Je chante haut pour faire fuir ma peur », écrit-il dans un de ses poèmes. Plus tard, le souvenir vivant des chansons et des contes de sa grand-mère revivifiera pour lui les restes cachés d'une culture qui risquait, après la deuxième guerre mondiale, de s'oublier, car l'exercice du pouvoir central fait toujours subir à la langue de ceux qui lui sont soumis une déperdition de mémoire et d'énergie.

Son engagement dans la résistance a conforté Pere Cerda dans son adhésion au marxisme. C'est dire que sa catalanité n'est pas le produit du passionnel, du folklorique, de l'irrationnel ou de la relation coutumière (le costumisme). Son théâtre, sa

poésie et toute son œuvre en prose sont imbibés par l'idée de culturaliser le peuple et de lui réapprendre une langue qui est celle de ses pensées intimes, de ses sentiments et de ses luttes. Ce qui n'empêche pas « *Passos estrets per terres altes* », dont l'action se situe au XIX^e siècle en Cerdagne, d'être un roman dont la modernité n'a rien à envier à ses corollaires européens les plus engagés dans la remise en cause des formes romanesques : il convient de concrétiser l'événement de la fiction comme une nécessité immédiate, qui s'impose à l'écrivain comme au lecteur et qui est le résultat d'une situation venant à peine de surgir.

Passos estrets per terres altes procède dans ses premières pages par touches, par états successifs, par éclairs qui s'ouvrent sur des oppositions entre personnages ou entre situations et à propos desquels nous seront donnés plus tard les éclaircissements nécessaires. C'est ainsi qu'est progressivement dévoilée l'histoire d'une famille cerdane et, à l'intérieur de celle-ci, d'une jeune femme exploitée par les siens, famille traversée par les fantasmes de certains fatalismes : syphilis, tuberculose, déclin social, ainsi que par l'auréole mystérieuse enveloppant les vieux célibataires.

Passage remarquable de l'oralité à l'écriture organisée. Tous les personnages étant des Catalans, seule la langue catalane pouvait en représenter les conflits intérieurs de même que les différences d'élocution. On pense ici à certaine littérature créée contemporaine.

Dans ce roman, Jordi Pere Cerda s'adresse aussi, indirectement, aux édiles littéraires de Catalogne-sud qui ont surmonté les difficultés rencontrées par l'appauvrissement d'une langue banalisée par l'aristocratie et le rituel religieux pendant quelques siècles d'assujettissement politique au pouvoir madrilène. Il revendique enfin les spécificités d'une Catalogne-nord qui, séparée de sa famille d'origine et confrontée de son côté à la pénétration des idées françaises, tente de rester elle-même en perpétuant (voire en modernisant) ces spécificités.

Ce roman est exemplaire par sa manière de faire revivre le passé comme partie toujours vivante, toujours active de notre présent et de montrer que les exigences de ce présent - réhabilitation de la langue, développement du terrain culturel roussillonnais, correctifs apportés à certaines déviations - sont le fruit des événements historiques du passé et des structures mentales qu'ils ont imposées.

Passos estrets per terres altes est un roman qui explique et glorifie l'esprit de la frontière et sa salutaire ambivalence, cette frontière cerdane qui, au début des années quarante, a permis à Jordi Pere Cerda de réévaluer la langue catalane en lui donnant - et nous autres roussillonnais lui en sommes, d'abord, reconnaissants - une évidence aussi forte que celle de la langue française, laquelle est aussi, il faut en convenir depuis le Traité des Pyrénées, la langue du pouvoir.

La frontière est le lieu d'élection de ceux qui sont en conflit durable avec une autorité. Nous vivons sur une frontière et un sentiment de liberté nous habite, que les autres, là-haut, ne connaîtront peut-être jamais.

Ce roman mérite d'être rapidement traduit.

ce pour faire sortir l'histoire de ses vieux gonds, il n'est qu'une solution : casser la narration, à l'image de la jeune fille – moyeu ou « prise-multiple » du roman – afin de « surmonter le vide installé ».

Tenter, par ce biais, de ne plus trouver porte close et que quelque chose s'exhale : par la langue atteindre la voix, la faire sortir. Trouer oui, trouver la langue pour parler, pour que les mots ne soient plus seulement des ombres qui jouent à la surface des corps. Qu'ils jouent entre eux pour que la porte s'ouvre. Que l'ombre reste à sa place : en bordure. Qu'elle ne fasse plus de l'ombre à l'autre corps, qu'il ne soit plus son double. Bref que le narrateur en ait un, avec une voix dedans par l'entremise de sa narratrice qui n'est plus même mais altérité.

Mais, à mesure que la fiction perd ses repères, la solitude grandit : on le pressent dès le début du livre, elle est l'ultime aveu. Entre ses propres morceaux et bribes, entre les forces qui le subjuguent et qu'il subjugue, *Motus* représente une marche forcée, un éternel retour dans lequel tous les combats-contre se réduisent ainsi en des combats-entre, *in utero*. Et le roman s'il dit un devenir dit un avenir en creux. Il n'y aura bientôt plus de combats ou de flux. Surgit ce culte de la mort, cette volonté de néant, cette mort que l'on se donne ou que l'on nous a donnée. Rien ne sert de lutter. La jeune fille peut s'endormir. Elle ne peut rien pour celui qui vit au nom de celle – initiale – par qui il n'a jamais été, celle, sorte de « mère la mort » pour reprendre l'expression de Jeanne Hyrard, par qui il est renvoyé à une solitude dernière et première.

Anne Talvaz

Laurence Gay, *Racines de L'exil*, collection *La roche écrite*, Éditions Grand Océan (Saint-Denis, La Réunion), 1998'

J'ai rencontré Laurence Gay lors de l'édition 1999 du Festival franco-anglais de poésie organisé par Jacques Rancourt à Paris, qui réunit six poètes de langue anglaise et six de langue française pour une semaine d'ateliers de traduction réciproque et de lectures.

Laurence Gay est Réunionnaise d'adoption, information qui a son importance lorsqu'on considère la matière de son recueil. *Racines de l'exil* est en effet une longue méditation sur l'exil, la restitution d'une démarche à la fois baudelairienne et anti-baudelairienne.

Baudelairienne la composition du recueil elle-même, qui comporte plusieurs sections retraçant chacune des étapes d'une évolution spirituelle ; baudelairienne encore, la perte d'une nature tendre et consolatrice à la manière de la case de Dorothée, évoquée dans la première partie du recueil, « L'île ».

Dans ses vers brefs, comme murmurés, Laurence Gay évoque une nature tout en douceur, où les tempêtes elles-mêmes manquent de conviction (« Les vents et les tempêtes / jetez-les / elles sont trop lourdes aux encres »), où la végétation, allamandas, letchis, tulipiers rouges, jasmins de nuit, est sciemment utilisée pour créer une atmosphère magique faite de tolérance (voir la diversité des cultes décrite dans

le poème « L'île¹ ») et de tendresse et capable d'absorber toutes les tourmentes, naturelles ou personnelles.

On ne tarde pas à s'apercevoir que ces tourmentes existent bel et bien, même si elles ne sont mentionnées qu'à mots couverts ; on s'aperçoit que les couleurs de cette nature ne sont si éclatantes que parce qu'on les voit contre un fond sombre.

À la fin de cette section, aux alentours de la page 57, se produit un déracinement, un exil commence, « de cœur grand ouvert² », qui entraîne aussi une sensation de liberté et de force. L'univers naturel se ferme et se fane (« Âme errante / Zamfanée³ »).

C'est la transition vers les « Hémisphères », seconde partie de l'ouvrage, le retour dans l'hémisphère nord, qui marque un temps de confusion, « il reste à naviguer / d'une errance à une autre / sans maîtrise d'espace⁴ ». S'élève alors une voix désabusée : « Laissons l'espace à sa place / à l'heure d'être⁵ ». L'être se contracte pour se créer « un cocon glacé / de blancheur délicieuse⁶ ».

À partir de ce monde incolore d'eau, d'air et de pierre, où il n'existe pas de distinction entre la joie et la tristesse, le dedans et le dehors (« où donc être hors / puisque là n'être / qu'entièrement l'hors / de soi⁷ »), se construit peu à peu une « Voie intérieure » (c'est le titre de la troisième et dernière section).

Pour l'essentiel, cette partie du recueil se compose de réactions à des œuvres d'art : musique (Gesualdo, Hildegarde de Bingen) et peinture (Nicolas de Staël).

Il s'est développé une seconde vision de la nature, à présent reflétée deux fois – on pourrait dire une vision au second degré – et qui permet de recréer « un palpable espace intérieur⁸ ».

Démarche là encore baudelairienne, en ce qu'elle affirme une supériorité de l'art sur la nature (encore que Laurence Gay ne fasse que retracer un cheminement et, contrairement au grand ancêtre, ne donne aucun jugement de valeur).

Mais fondamentalement anti-baudelairienne, en ce que la mort, l'épreuve, destinations finales de Baudelaire, ne constituent ici qu'une étape dans un cheminement qui permet de revenir à un monde « de couleur juste⁹ ».

La justesse du monde, son existence même, sont au contraire réaffirmés ; nul besoin de se lancer dans l'inconnu pour trouver du nouveau. Laurence Gay est « naturelle » – dans tous les sens du terme – avec suffisamment d'art pour donner la réplique au tristement fameux aphorisme.

1. 6, rue Pasteur, appt 7 – 97400 Saint-Denis – Île de la Réunion. Tél. + 262.21.38.42 - Fax : + 262.21.97.20. Directeur. Jean-Claude Marinoutou. 2. p. 31 – 3. p. 53. 4. p. 57. – 5. p. 81. – 6. p. 91. – 7 p. 91. 8 – p. 103. – 9. p. 125. – 10 p. 147. – 11. p. 143.

Frédéric Léal

J'ai eu 16 au BAC

t'as aimé ses premières publications puis, un peu blasé, t'as cessé de t'émouvoir : *elle était partout*. tu ne pouvais plus ouvrir une revue sans glisser sur la banane de Nathalie Quintane. Comme ces textes courts brillaient par leur fraîcheur et qu'ils révélaient un nouveau mode d'écriture (tu t'en rendais compte en feuilletant le reste de la revue), tu finissais toujours par les lire avec plaisir.

[*Va savoir pourquoi*, tu lui associais le nom de Christophe Tarkos. Tu te rends compte aujourd'hui que lorsque tu voyais l'un des deux noms apparaître au sommaire d'une revue, instinctivement tu cherchais l'autre. Tout ça est fini : peu à peu, t'as cessé de vouloir à tout prix les rassembler.]

Ton intérêt s'est accru à la sortie de *Remarques*. Oui, ce recueil-qui-ne-res-semble-à-rien t'a marqué. Têtu, tu refusais d'attribuer sa valeur à la seule petite énigme du monde que son auteur aurait révélée aux yeux de lecteurs aveugles. A l'époque, déjà, cette entreprise t'étonnait par son taux élevé d'angoisse qui se résolvait (dissolvait?) sous la forme de minuscules sarcophages aérés qu'on appelle *phrases*, je crois.

Quand j'écris « *l'angoisse d'une entreprise se dissout en sarcophages* », je fais rire la galerie, d'accord, mais surtout on comprend mieux pourquoi l'écriture sans fioritures de Nathalie Quintane me séduit.

A relire les trois sections de *Remarques*, tu vois bien que cette [petite musique que personne n'entend] dont parle l'auteur, c'est le *sens*, dans le sens *sensation, sensoriel*. Elle ne parle que de ce qu'elle ressent - elle est capable de parler seulement de ça - et pour l'exprimer elle est obligée d'être juste, sinon *derechef* elle parle d'autre chose.

Que la phrase puisse exprimer une sensation, voilà qui t'a réjoui. L'étonnant, dans cette histoire, c'est la pauvreté apparente des moyens en œuvre. Cette simplicité *a priori* donnait une juste image de sa complexité *in facto*. Elle montrait *in extenso* combien étaient mauvais les écrits des microcosmopolites qui publièrent parfois dans les mêmes revues.

Ta joie tenait à cette [impression de] découverte renforcée par la relecture de phrases si ténues : l'écriture peut enfin sortir d'elle-même. L'écriture peut n'être pas seulement de la littérature. On peut écrire en se foutant (en gros) de la littérature, en se souciant uniquement de l'effet : que ça marche ! Bien sûr, d'autres avant elle ont donné cette [impression de] liberté. Quand-même, l'auteur de *Remarques* est arrivé à point nommé.

Tu lisais et relisais les *quand je... je...* les *même si... le...* ou les *plus les... plus...* ou encore les *pendant que... Après...* etc. Des souvenirs de prouesses stylistiques t'assaillaient, mais tu tenais bon. Qu'autant de sens puisse jaillir de ces enchaînements de phrases laissait *partout* penser qu'il s'agissait d'enchaînements logiques et, *las*, tu avais en tête une certaine *révolution conceptuelle dans le domaine de l'art* - te disant que, *finale*ment, tout ça ne doit rien au hasard. Tu pouvais dormir tranquille.

Obsédé par l'insertion de *méthodes* dans des récits plus traditionnels, j'avais noté en sous-titre de *Remarques* : « nouvelles ». Malade de sens (dans le sens : « sens »), je voulais que tout cela signifie *autre chose*. J'en rajoutais dans le formalisme en quémendant S.V.P. de l'hyper-formalisme : connections de phrases en 3 D. pour aboutir à un texte qui ne soit porté que par ce jeu de syntaxe. Je demandais à l'auteur de nous refaire S.V.P. le coup d'*Ulysse*.

(je me souviens que Sophie Marceau, un soir, a'est enthousiasmée pour l'écriture de Nathalie Quintane (c'était sur Canal Plus). Il paraît qu'elle l'a appelée pour lui proposer une lecture publique. Je ne sais pas si c'est vrai, ni si cette proposition a eu des suites).

On t'annonça le prochain livre : *Chaussure*. T'as pas été déçu. Moi si, puisque j'attendais *Ulysse* ou *Robinson*. Je me suis dit : probablement lui était-il nécessaire de pousser (mettre la pression sur) le dispositif, pour voir. Mais sans doute chacun a-t-il trouvé dans ce joli foutoir les godasses de ses rêves.

Et c'est vrai qu'en lisant David Antin, par exemple, on sent bien qu'en France les habitudes de lecture sont galvaudées et asservies à un beau Français.

Contrairement à *Je me souviens* ou *Etat civil*, l'image immédiate de *Chaussure* est éclatée. Elle ne semble pas le fruit d'une contrainte fidèlement épuisée. Au fond, c'est le contraire qui se produit : la lecture de *Chaussure* suggère combien dans *Je me souviens* ou *Etat civil* le respect d'une contrainte est illusoire (cette imperfection maîtrisée sert fort bien les textes). Leurs unités élémentaires (les phrases) ne sont pas distribuées sous l'égide d'une seule loi mais se rassemblent efficacement selon des règles combinatoires (que je suis incapable de définir - ce qui ne m'empêche pas d'en jouir).

Chaussure ne-par-le-que-de-son-su-jet. Ou plutôt : l'angoisse *physique* de circonscrire au mieux sa victime expiatoire est « portée à son paroxysme ».

Quant à moi, coincé entre *Ulysse* et *Robinson*, j'avais plutôt anxieux. Je me retournais sans cesse, cherchant laquelle finira dans mon postérieur (il faut dire qu'une expérience professionnelle m'avait définitivement calmé). En fait, j'ai récrit partiellement le livre - jugeant certaines propositions impropres (à quoi ?) et réfutant certains ponts - pour trouver mon propre *making of*.

Selon son humeur, ses goûts personnels ou son inspiration, on peut librement comparer *Chaussure* à un film comique (tantôt *Zelig* tantôt *Holy Grail* (si tu veux te chausser, passe cet obstacle)), un roman d'aventures, un manuel d'utilisation (d'un mot, d'une langue etc.) et *tutti quanti*. *Chaussure* réalise donc le vœu de devenir ubiquitaire (elle sort du champ écrit) et universelle (elle s'adapte à tous les pieds).

Tu as sans doute été tenté par quelques *Je me souviens* (là, tu t'es rendu compte à quel point la phrase, dans son énonciation, pouvait poser problème). Mais ni *Etat civil* ni *Je me souviens* ne m'ont paru à ce point devoir être détournés de leurs trajectoires. Je ne sais pas si ce que je dis là est élogieux ou réprobateur envers *Chaussure* (cet effet est-il un défaut ou une innovation : l'hypertexte n'aurait pas besoin de support informatique?).

Après *Chaussure*, on t'a - longtemps à l'avance - annoncé *Jeanne Darc*. T'as émis des *a priori*, partagé entre curiosité et agacement avant même de l'avoir en mains. D'une part, Pascal Monnier a publié un très beau livre : *Bayart*. Ça suffit comme ci ! D'autre part, le Front National a récupéré *Jeanne D'Arc** : image ternie à jamais. Nathalie Quintane s'est donc assise sur cette poudrière d'Orléans et - je crois que t'es d'accord - *bien lui en prit*. Tout objet alourdi esthétiquement (Dreyer, Bresson, Rivette et bientôt... Besson !!) et politiquement (*eil !*) mérite d'être allégé. Il faut rendre au public (au lecteur) ses icônes telles quelles : faites de *bruits*, virtuelles, marrantes.

« C'est de bruits, donc, qu'il s'agit ». Bruits de pas, bruits de voix, bruits de couloirs. Mais qu'est-ce qu'un bruit ?

Ces bruits et ces paroles sont entendus, pas écrits. C'est *Jeanne Darc* (pas Mireille).

Un bruit n'est pas forcément mauvais. Un bruit ne veut pas dire bruit de fond. Ce n'est pas non plus un parasite. Le bruit évoque une émission de sens. *Condensé de... Rumeur de...* On pourrait l'identifier à une *unité* qui possède un *ton*. Mais cette définition se réfère trop à la théorie des énoncés et à [quelque chose de l'ordre de] la grammaire ou de la sémantique. Or, ici, le langage est dépassé (ou non atteint). Ce qui parle est *infracolinique*. Ces choses tombent *sous le sens*.

Mais, entendus, ces bruits sont traités comme des informations. « *Repasés* ». Car il s'agit de « *digérer les objets verbaux par le bloc ou par le phrasé, par couture ou par fusion...* Surveiller ces changements de consistance. observer la dégradation par contact de(s) matériaux... Rechercher les différences de matière les plus discrètes » [Revue de Littérature Générale]. Brefs, ces bruits sont aussi des trous ou des appareils de mesure.

“Sorti(e) de l'écrit, donc, par l'effet, mais usant, par les faits, de tout le matériel que l'écriture expérimentale laisse à sa disposition”.

T'as grimacé à la lecture de *Jeanne Darc*. Motifs : m'as-tu-vu, facilité, sujet con et *j'en passe*. En moi, ce livre trop court a conforté l'obsession de *traitement(s) et d'accélération de textes*. Il a rempli ce que *Chaussure* avait laissé vacant : une pluralité accrue des diagonales, ouvertures, strates, fonctions, vitesses et *j'en passe*.

(Plus je multiplie les références qui font bien et les discours plaqués pour émettre un avis, plus mon incompétence est notoire)

Puis, sort, *Début*, P.O.L.

le début est gore !

Après "exercices de style", après "histoire de France", Nathalie Quintane s'attaque à un autre sujet casse-gueule : "autobiographie". Tu t'es dit : on connaît la musique, ça roule ma poule ! Ou bien tu t'es demandé : que va t-elle nous sortir, cette fois? Ceci : Un livre présenté en pièces détachées. Un jeu de mots à bâtir soi-même, une construction de briques à compléter selon son potentiel et son désir. Un livre-parfait : *notre* livre.

« Juliette Valéry a traduit un traité de fiction(s) très ludique et très sombre : *Expériences* de Bernadette Mayer. *Début* suit ce mode d'emploi pour nous livrer des séquences efficaces où se jettent les cris et les bruits aigusés, polis puis redistribués de l'enfance ».

« Un autre livre permet de prendre du recul avec l'expérience formelle proprement dite et d'insister sur l'aspect *montage-distribution* : FMN, de Pierre Alferi. Dans ce roman, toute pièce paraît rapportée. La construction en réseaux renouvelle le potentiel de lecture et multiplie les combinaisons. Les chapitres sont composés de blocs sériels que le fil de l'histoire agence indéfiniment - non pas au hasard, mais selon une distribution aléatoire, tenant à la fois au diagramme (chiffres) et au rêve (lettres) ». *Clic*.

↘ Les chapitres de *Début* sont composés de paragraphes eux-mêmes séparés en perspectives. Les points de vue s'ouvrent, se ferment, clignent... C.q.f.d.

oui, "Il faut scotcher le spécifique à l'universel"

car

Lorsque les sujets sont trop compliqués pour qu'on puisse leur appliquer le calcul et les mesures, il me semble que le meilleur moyen de conduire son esprit dans ces recherches, c'est d'avoir recours aux observations, de les rassembler, d'en faire des nouvelles en assez grand nombre pour nous assurer de leur exactitude, et de n'employer la méthode mathématique que pour estimer les probabilités des conséquences qu'on peut en tirer.

*Remarques au pluriel,
Chaussure et Début au singulier.*

T'as ri aux lectures de *Remarques, Chaussure, Jeanne Darc et Début* (c'est plutôt rare, non ?). Mais un peu de cul enfin, merde ! (avoue, t'aimerais bien que l'auteur publie un livre érotique ou un roman de gare !).

Nathalie Quintane a répondu subtilement à une enquête sur la modernité (parue dans *Java*) : en énumérant des références-poncifés auxquelles finalement toute glose se rapporte.

écoutez voir

elle a tout compris, son intelligence radicale balaie cette fin de siècle. Elle détourne subtilement le point de vue abstrait pour en faire bénéficier le réel le plus trivial. Nous lisons est l'aboutissement de 30 à 40 ans d'écriture décadente. Après les romans expérimentaux et la poésie orale, rien de plus normal que de l'inconscient qui fabrique ce monstre. Elle signifie que l'écriture est morte. Elle symbolise la fin des haricots. C'est Jeanne d'Arc. Don Quichotte. Thérèse

c'est nul. C'est convenu. De toute façon c'est toujours la même chose.

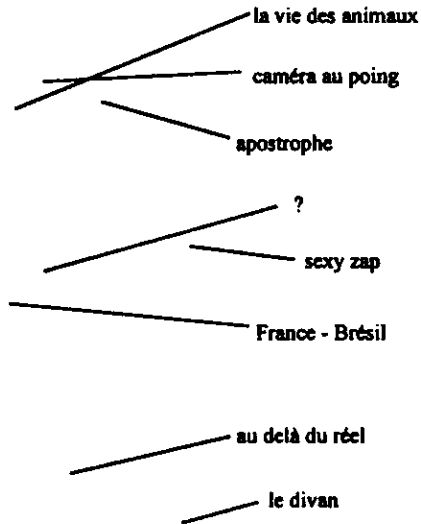
ses livres sont des modes d'emploi de l'homme pour des martiens. Elle écrit pour des martiens désireux de passer leurs vacances sur terre. Franchement ça fait poé- je-ne-la-sup-por-te-pas. Elle s'y croit avec ses artifices. Elle prend des poses. J'appelle ça du maniérisme. C'est un symptôme typique de la

moi je trouve ça super. Ce sont des génération de poètes. Chez choses qu'on a tous vécues, et fit. Ça., ils écrivent tous comme ça. écrit de manière à ce que ça te vienne tout de suite à l'esprit. Et puis elle se moque du monde. Elle prend qu'elle écrit vraiment très bien. la bêtise des gens en otage. C'est en otage. C'est en otage. C'est

sa photo l'air boudeur, le menton *posé* sur une pile de livres.

Nathalie Quintane livre une sorte d'auto-biographie documentaire - L'enfance constitue le motif et le moment principal de cette digression multipliant les focales - Les textes composant Début décrivent des moments, des actions à leur amorce, et se déploient d'une manière diffractée dans l'espace du livre. Cette collection de gestes représente autant d'hypothèses sur l'enfance mi-réelle mi-fictive, et sur le passé recomposé - Une série de tableaux aux motifs agrandis organise le récit qui peut se lire comme on regarde une vidéo - La dimension documentaire du texte comprend la description des rôles, des positions sociales, psychologiques ou fictives tenues successivement par tous les personnages - La précision et la concision des notations sont de Début une sorte de précis de sociologie appliquée à la littérature - La narration atteint son point d'intensité du fait de l'absence d'un point de vue unique. La description s'attache tantôt à décrire « de loin » les faits et gestes, tantôt à se placer au plus près du motif jusqu'à évoquer des états de l'intérieur, comme en un effet de « blow up » - L'éclatement des registres narratifs, typographiques, produisent des effets de diffraction qui soulignent l'opacité de la remémoration - Si le récit multiplié de l'enfance détermine un volume potentiel d'hypothèses sur sa propre réalité, il renverse également la trajectoire des temps grammaticaux - L'auto-biographie nous entretient ici d'une enfance telle qu'elle a probablement dû être - Bla bla bla

riens-zun-peu



Tu sais que ça traitera d'autre chose, sous d'autres perspectives, et c'est pour ça que tu attends *Suite et fin* avec impatience.

Et t'as bien raison : laisse aux autres le soin de *construire ta vie* [©].

32, rue Estelle, 13006 Marseille - Téléphone et fax : 04 91 80 39 18

Augusto de Campos
/ Cosmetic Company
/ Eric Giraud / Sarah
Kéryna / Emmanuel
Laugier / Michèle
Métail & Louis Ro-
quin / Bernard Noël /
Roselyne Roche /
Henry David Thoreau
/ Juliana Spahr //



04 91 80 39 18

Des exigences de la rue aux manigances du poème

Entretien avec Jacques Roubaud

La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains, Gallimard

1 – Henri Deluy – J'aime ce livre jubilatoire, inventif, drôle, aisé. Ce qui frappe c'est l'ampleur des déambulations. Tu as la réputation d'être un marcheur d'envergure, et qui compte sans cesse les pas qu'il fait, De la rue Duguay-Trouin au Pont des Arts, de la rue Étienne Jodelle à l'impasse Rimbaud, du canal Saint-Martin à la rue de Saussure, de la rue Saint-Jacques à la rue d'Amsterdam, cet ensemble de poèmes dédiés à la puissance du regard et de la mémoire est une manière d'hommage gogue-nard à la marche, aux mathématiques et à cette ville que tu n'aimes pas, dis-tu, non ?

Jacques Roubaud – J'ai rencontré Paris pour la première fois pendant l'hiver 44-45 ; j'avais douze ans. J'ai tout de suite détesté cette ville : il faisait froid, très froid ; les fontaines du Luxembourg avaient gelé. On ne pouvait pas y marcher pieds nus, on n'y voyait ni oliviers, ni pins, ni vignes. Après plus de cinquante ans, mon sentiment n'est pas devenu plus favorable. Paris est la ville où je travaille, mais je ne l'aime guère. Il y a cinq ou six ans, je me suis souvenu d'un conseil de John Cage : si un bruit vous ennuie, écoutez-le. J'ai alors entrepris de regarder et d'écouter Paris, en marchant, et en composant des poèmes, j'avais un modèle : le livre de Queneau, *Courir les rues*, paru en 1967. Et des poèmes de quelques autres piétons de Paris, comme Jacques Réda (plus souvent cycliste d'ailleurs), Baudelaire, Apollinaire, Aragon, Eustache Deschamps, Villon, Nerval, Georges Perec, Jacques Jouet, Michèle Grangaud ; et tant d'autres. Sur le plan de la ville, j'ai marqué différents lieux où mes prédécesseurs avaient passé. Je suis allé les revoir. J'ai revisité aussi les rues où j'ai habité, surtout celles qui sont les plus anciennes dans mon souvenir. Tout cela en marchant. La poésie, pour moi, se fait dans la tête et en marchant. Le compteur de la marche accompagne le compteur des vers ; ou des phrases.

2 – H. D. – Les places, les impasses, les avenues, les noms, les pseudonymes, les bois, les squares, les parcs, les buttes, les portes, les canaux, le métro, les adresses, les saisons, les pluies, les orages, le climat... Ce livre est un bel hommage à la *liste* ; la *liste* comme un catalogue où piéger le temps qui passe, et la *liste* comme procédé formel dont on trouve déjà la marque chez les Troubadours. La *liste* ?

J. R. – La *liste* est une des plus anciennes formes poétiques connues. On la découvre dans toutes les langues, en tous les siècles. À l'époque moderne, les dictionnaires, les catalogues de bibliothèque, les annuaires, les guides de ville, par exemple, sont de grands poèmes-listes. Ils exercent sur moi, poétiquement, la même fascination que les listes d'Homère ou de Rabelais. La pratique de composition de l'Oulipo, l'écriture réglée par des consignes, a, dans ce domaine, un terrain d'application particulièrement adapté : la liste sous contraintes. Le '*je me souviens*' de Perec en est un exemple. Mon livre en contient plusieurs.

3 – H. D. – Une vie s'engage, on le sent bien, tout au long de ces rues inévitables – où la terre, quelquefois, se détourne du soleil pour s'isoler dans un bar ou dans une boulangerie –, et aussi tout au long des jours, avec les actualités (le Pape, par exemple), tu n'as jamais écarté l'actualité de tes poèmes, l'actualité c'est la vie, comme on dit, la vie de l'écriture ?

J. R. – Tout ce qui se passe devant le marcheur, celui qui fabrique, comme moi, des poèmes en marchant, peut entrer dans les mots de poésie : tout ce qui se passe peut être occasion poétique : le bric-à-brac des moments, les lambeaux de conversation, ces morceaux de langage cuit qu'on appelait quand j'étais jeune, comme Apollinaire, des 'réclames' ; les graffitis, les 'nouvelles'. Je n'accorde à ces circonstances, à la circonstance, aucune valeur particulière ; je ne les récusé pas non plus comme indignes, viles, triviales.

4 – H. D. – Un hommage, un sourire à Raymond Queneau, à son ombre portée, explicitement, mais aussi dans une attitude devant l'écriture elle-même. Ce n'est pas la première fois. Une manière de montrer, à ta façon, que l'humour n'est pas le dérisoire ?

J. R. – L'influence de Queneau sur ce livre est, au moins double. D'une part, nombre des lieux de Paris qui sont évoqués dans les poèmes figurent dans des textes de *Courir les rues* (ou dans les romans : *Pierrot mon ami*, par exemple). D'autre part, le recours à des registres de langue fortement contrastés est une des caractéristiques constantes de la poésie de Queneau (pas seulement de sa prose). Il n'a pas inventé cette stratégie : elle est présente chez les Troubadours (citons Raimbaut d'Orange et Arnaut Daniel (c'est un élément du trobar clus rarement mis en évidence)), chez Hugo (*Booz endormi*) Cros, Corbière ou Apollinaire. Les modernes ont trop tendance, à mon avis, à n'employer qu'un ton uniforme, uniformément noble (Saint-John Perse, Char...).

5 – H. D. – La liberté d'allure touche à la vivacité d'écriture, à la fois dans les moyens techniques et les genres mis en œuvre – le sonnet, le vers pointé, la laisse... – et des imbrications de tous ordres. Le vers est omniprésent : la liberté, le vers ?

J. R. – Pour la composition d'un tel livre de poésie en poèmes, je n'ai pas considéré que les formes de la poésie traditionnelle étaient inutilisables (essayant cependant de ne pas me limiter à leurs versions les plus mécaniques de la fin du siècle dernier). Je pense qu'il est possible de travailler avec ou sans vers, avec des systèmes de versification variés, avec des formes anciennes et nouvelles, avec des versions non essayées encore de formes anciennes, etc. D'une manière générale, je n'ai pas un attachement exagéré à la disposition des poèmes en vers. La composition sous contraintes, oulipienne, pré-oulipienne ou paraoulipienne en poésie dépend moins du vers que du nombre. Le choix d'un système de nombres pour la définition des consignes de composition d'un poème laisse bien des degrés de liberté. Je suis très convenablement libre ainsi.

6 – H. D. – Pas mal de pages en prose, proses ou poèmes en prose ?

J. R. – Il n'y a pas réellement de prose là, en vérité. Je crois que la *prose*, si elle mérite ce nom, non comme prose de l'emploi courant, ordinaire ou savant d'une langue, mais comme prose de fiction, de poésie, comme prose d'art au sens large, échappe aux dispositions en nombres qui me semblent caractéristiques de la poésie (comme j'entends ce terme). Les nombres, les contraintes ne peuvent jouer en prose qu'un rôle de surface, de support, de balises, je ne vois pas la prose comme '*vers rompu*' mais comme un mode autonome de l'art du langage. D'autre part, si on maintient, comme je le fais, une distinction générique entre prose et poésie, cela ne veut pas dire que la zone frontalière entre les deux est infiniment mince ; ni qu'elle est immobile. À tout moment, la prose tend à éliminer la poésie (son ambition est sans doute plus vaste) ; la poésie tend de son côté à investir la prose (je dirai par nombres, pour ne pas employer le mot rythme dont les emplois (particulièrement, les emplois dits 'théoriques') sont tellement vagues qu'ils finissent par rendre la notion qu'il recouvre presque vide).

7 – H. D. – Un projet formel spécifique, pour ce livre?

J. R. – Projet formel est peut-être beaucoup dire, Chaque poème est composé selon un échafaudage spécifique de contraintes, plus ou moins sévères. Des assemblages partiels de poèmes dépendent à leur tour d'autres contraintes, qui règlent en particulier leur succession dans l'ordre de présentation. Enfin les trois parties principales constituent ce que j'appellerai une '*méditation du 150*', où intervient une intrication de considérations arithmétiques (combinatoires) et numérologiques (encore un hommage à Queneau, par exemple).

8 – H. D. – Sous-titre : "*Cent cinquante poèmes 1991-1998*". Pour souligner qu'il s'agit d'un recueil, une distance prise par rapport au *livre*?

J. R. – Plutôt que le livre est un livre de poésie, donc pour moi soumis à des exigences d'ordre numérique, à des contraintes d'organisation. Les éléments de cette construction sont les poèmes; et le nombre qui impose la répartition de ces poèmes en parties, et des parties en sections est le nombre *150*.

Claude Minière

bâti

Au cœur de juin (99) je fais un *bâti*. Quelques planches (de salut?). Quelques aiguilles. Sur la hauteur parmi les pins. Abri de langue où l'air circule. À grands traits. Lettre A. À grands traits plus ou moins *appuyés*. Puis je recommence...

En bas les maisons ont flambé, les pierres, le ciment... C'est une cabane en haut. En léger, pas en dur. Une simple chambre pour l'air, pour la musique, pour "moi". Un bâti vêtement. Circonflexe. Une accentuation de la rêverie... Je suis nu.

bâti pour s'isoler sans se couper, pour une intimité non close

Il faut bâtir vite, "à la va-vite", car la pensée logique est une décomposition. Je compte donc sur l'instinct. Je trace *d'instinct*. "Compter" est trop dire : je donne sans compter. Il faut prendre de vitesse la logique.

Distinctement. Se baser sur le son. La question ne se pose pas... En bas les maisons ont été *systématiquement* pillées. Et les systèmes vont faire une reconstruction "moderne". Ils vont se soigner.

bâti à vrai dire sans cadre (je ne parle pas de reconstruction, mais de dessin). Je jette ce bâti sur le ciel d'orage. Ni le premier ni le dernier. Je le voulais pure épure, voici que vient un cochon.

O, purée! disaient mes petites cousines à la campagne (c'était religieux). Qu'importe le cochon! (Je ne me vengerai pas). Le bâti est pour l'avenir, pour tenir sa langue. Couture provisoire, pensée flottante, traits.

Tout à fait autre chose que le palimpseste. Pound : *i.e. it coheres all right / even if my notes do not cohere...* Planches et traverses, cabanes d'enfant. Comment le dirait-on en américain : "frame" ? En indien ?

Aujourd'hui c'est au milieu de la ville, au pied des immeubles, dans le trafic et les klaxons. Un moment de complet silence. Les immeubles sont une forêt. J'ai rassemblé deux trois cartons, de ce beau carton ocre, sa fraîcheur, sa tiédeur exhalée dans la nuit. Un chien...

Non dans *l'otium* (de juin) mais la nécessité. Tout le temps dans l'urgence... Un refuge pour qui est en transit, exposé. Bâti de tirets, de motifs, toile déchirée.

Construction inquiète, tri, écart. Ménager rapidement (transitoirement) un foyer. Le lendemain, à l'aube, je suis parti. Charbons de bois.

La mer. J'embarque avec mes pensées, avec mes mains.

J'ai depuis toujours le sens du bâti, du creusement qui surgit à l'air libre.

Les hommes sont en tous temps prêts à partir (de).

Différentes manières d'être "tourné" vers le ciel : en pointe, en cercle, en plan incliné, à l'horizontale. Différentes manières de prendre appui sur le sol. Mais ce n'est pas le principe. Les astuces de montage ne sont pas le principe. Et n'ont, au fond, rien à voir avec le temps. Le bâti, "comme" la peinture, est *cosa mentale*. Orageuse : boule de feu. Souvenir d'une boule de feu, rencontre du ciel et de la terre... suspendu entre deux époques. Doute, décision, doute...

Non par l'azur, mais par la lettre t, l'accent circonflexe je suis hanté. Et dans la conscience, *malgré tout*, de la terrible vanité de cette obsession *par rapport* au drame des peuples. Je brûle la cabane, casse la baraque.

C'est dans ma tête.

Des mots à ne pas oublier

Occurrence : nom féminin, du latin *occurrere* (courir à la rencontre de, prendre part, résister) : occasion, événement fortuit, rencontre, cas, circonstance, ce qui advient; mot rare, se retrouve dans la formule : « en l'occurrence ». Apparaît sous la forme que nous connaissons en 1470, l'année où s'établit en France, à la Sorbonne, la première presse à imprimer – deux ans avant la première impression, à Foligno, en Italie centrale, de *La Divine comédie*.

« La possibilité de son occurrence dans un état de choses constitue la forme de l'objet. »

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* 20141
Traduction Pierre Klossowski.



Bulletin d'abonnement ou de réabonnement

NomPrénom.....

Adresse.....

.....

Je m'abonne pour.....an(s) à la revue

France : 1 an (4 n° 250 F) – 2 ans (8 n° 450 F)

Étranger : 1 an (4 n° 350 F) – 2 ans (8 n° 650 F)

Pour l'étranger, la revue ne peut accepter les chèques libellés en devises étrangères.

Je désire également recevoir les numéros suivants :

(voir la liste des numéros disponibles) :.....

Je vous adresse la somme totale de :.....

Action poétique, C.C.P. 4294 55E Paris.

3, rue Pierre Guignois – 94200 Ivry-sur-Seine

LIRE

-
- Jean-Pierre Duprey : *Derrière son double*, Poésie/Gallimard
-
- Claude Faïn : *Géologia*, Farrago
-
- Claude Faïn : *Message désert*, Spectres Familiars
-
- Jean-Claude Montel : *Motus*, Comp'act
-
- Nicolas Tardy : *Chormaux mois*, La Chambre
-
- Maurice Blanchot : *Henri Michaux*, Farrago
-
- Leslie Kaplan : *Le Psychanalyste*, P.O.L
-
- Christian Prigent : *Le Professeur*, Al Dante
-
- Claude Minière : *Claude Viallas*, Fall édition
-
- Jean-Marc Baillieu : *Uruguay*, au figuré
-
- Jacques Laurans, Pierre Soulages, trois lumières, Farrago
-
- Christophe Lacampagne : *Véronika Soling*, Sol'air
-
- Katalin Molnar : *Konférans pour lé zilétre*, Al Dante
-
- Valérie Rouzeau : *Pas revoir*, le dé bleu
-
- Jacques Jouet : *La Redonde*, Bibliothèque Oulipienne
-
- Alain Rebourg : *Après versant durée*, Petite
-
- Jacques Rebotier : *le moment que*, CIPM/Spectres Familiars
-
- Jean Lewinski : *Les alices + I*, bilingue, Sisyphos
-
- Poésie guatémaltèque du XXe siècle*, Patifio
-
- Alfred Döblin : *Le Rideau noir*, Farrago
-
- Isabelle Pinçon : *je vous remercie merci*, le bruit des autres
-
- Bernar Venet : *Apoétiques, 1967-1998*, mamco
-
- Charles Pennequin : *écrans*, Poésie/express
-
- Soun-gui Kim : *Nuages paresseux*, La main courante
-
- Robert Desnos : *Œuvres*, Gallimard
-
- Pierre Alferi : *Le Cinéma des familles*, P.O.L
-
- François Dominique : *Parole donnée*, Mercure de France
-
- Poètes français de l'âge baroque, anthologie*, Imprimerie Nationale
-
- Yves di Manno : "endquote", Flammarion
-
- Pierre Garnier : *Poèmes sous microscope*, L'Attente
-
- Michel Surya : *L'Imprécation littéraire*, Farrago
-
- Emmanuel Moses : *Le Présent*, Flammarion
-
- Bernard Chambaz : *Échoir*, Flammarion
-
- Yves Boudier : *Scènes naturelles*, Passage d'encre
-
- Anne Portugal/Suzanne Doppelt :
dans la reproduction en deux parties égales des plantes et des animaux, P.O.L
-
- Benjamin Peret : *Trois cerises et une sardine*, Syllepse
-
- Spirit/u-elles, Fidel Anthelme
-
- Nathalie Quintane : *Mortinsteinck*, P.O.L
-

Placard

H.D.

No Coca[®]
No Fast food
No McDo[®]
No hamburger...

Read

The American Poets