

Entretien de Jérôme Game avec Man Han Yung  
Collège de France – 18 juillet 2012

*«Écrire dans une langue c'est casser les murs  
et refaire l'édifice.  
Ce n'est pas simplement fonctionner dans l'édifice  
tel qu'il est ».*

F : En France, vous avez déjà clairement expliqué vos poèmes lors des interviews, aujourd'hui j'ai encore préparé, parce que pour moi c'est intéressant... peut-être il faut... comment produire ce genre de... cette façon de travail, par exemple, votre façon d'écrire les poèmes, comment a-t-elle évolué pour en arriver au style d'aujourd'hui ? Est-ce que vous pouvez expliquer encore ?

J.G. : Oui, je crois que la poésie française moderne depuis, mettons, la fin du 19<sup>e</sup> siècle, a beaucoup travaillé les structures de la langue. Au début, ce jeu avec la langue demeurait à l'intérieur d'un usage encore conventionnel de la syntaxe et de la grammaire. Mais l'interrogation sur le langage lui-même se fait plus pressante. Par exemple, le surréalisme a porté ce programme, comme plusieurs autres moments du 20<sup>ème</sup> siècle. Moi qui ai commencé à écrire dans les années 1990, et qui ai commencé à publier dans les années 90-2000, je viens ainsi après toute une série de mouvements poétiques qui sont allés loin dans l'interrogation du médium linguistique, de la langue. Par exemple au 20<sup>e</sup> siècle il y a, je regardais ici sans être indiscret, vous avez ce livre-là, publié aux Éditions du Seuil, cette...

F : Oui justement je fais une préface.....

J.G. : Elle a été fondée par un poète qui s'appelle Denis Roche. Je le mentionne parce que c'est un très bon exemple. Après le Surréalisme, après la Seconde Guerre mondiale, dans les années 1960, il y a eu ce poète qui a fondé cette collection aux Éditions du Seuil, 'Fictions & cie'; et dans les années 60-70, il écrit une poésie très déstructurée, cassant la langue telle qu'elle était en usage dans la poésie le plus souvent. Cela pour dire que quand je commence à écrire, toute une partie du 20<sup>e</sup> siècle de la poésie française a déjà beaucoup travaillé à déconstruire la langue fortement. Des gens comme Denis Roche donc, ou quelqu'un d'autre qui s'appelle Francis Ponge, qui a considéré le poème et les mots dans leurs rapports aux choses, aux objets, avant de les voir comme les véhicules de nos émotions. Il existe ainsi dans la poésie expérimentale française toute une tradition qui dénature la langue, l'objectifie, et décentre ainsi le geste poétique de l'expression d'une âme vers la (dé-)construction de mondes et d'événements. Et lorsque je me suis mis à écrire, c'était avec beaucoup de cette poésie-là dans l'oreille. Avant Roche et Ponge il y avait par exemple Antonin Artaud et d'autres. En fait, on peut partir d'Arthur Rimbaud, de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, ou même de Baudelaire, ce siècle-là, on va dire de manière très grossière de 1860 jusqu'à 1960-70, ce siècle a été très agité dans la poésie française, il y a eu beaucoup de mouvements dans la langue. Le mot 'poésie' a été synonyme de 'mouvement', 'bouleversement', 'changement', plus ou moins radicaux. Evidemment, il y a toujours eu une autre poésie, classique, mais je la mets de côté parce qu'elle a été moins

opérateur pour moi.

Cette poésie a, je crois, été habitée par une espèce de soupçon quant à l'usage qu'on peut vraiment avoir du langage : est-ce qu'on peut véritablement faire usage du langage comme si c'était un élément/outil naturel ? Et en même temps, de par ce soupçon, en le vivant, en le traversant, de nouvelles configurations, de nouveaux usages du langage furent inventés par les poètes, directement affirmatifs ceux-là. J'ai été influencé par cette tension quand j'ai commencé à écrire de la poésie. Pour dire, pour écrire quelque chose, il faut que j'aie à reconstruire la langue -- il faut donc d'abord que je la détruise, ou que je la désaxe, la décompose. Comme si c'était une machine : il faut que je la dévisse, défasse, enlève le capot, regarde ce qu'il y a dedans, transforme tout cela pour pouvoir ensuite reconstruire, reconstruire une nouvelle langue. Je crois qu'il n'y a de langue que dans la construction ; qu'une langue, pour fonctionner d'une façon vivante, doit toujours être prise dans des processus de construction et, en retour, permettre ces processus. Il y a donc eu dans mon travail, dès le début, un geste de déconstruction pris dans un geste de construction. Pourquoi ? Je n'en suis pas sûr. C'est des choses que j'essaie de m'expliquer parfois : je crois que la langue, la littérature françaises sont très anciennes, ont une longue histoire, mais que cette histoire est très forte, très surdéterminée. Il y a quelque chose dans ce qu'on attend de la littérature en France, au 17<sup>e</sup>, au 18<sup>e</sup> siècle, qui est très précis, et qui tourne essentiellement autour de l'ordre et de la clarté. Quelque chose qui voudrait que la langue soit transparente de par la symétrie de ses agencements, et ce, afin de dévoiler le monde, en suspendre une opacité qu'on y pressent et qui nous gêne. Un peu comme --je vais prendre une métaphore-- quand vous allez à Versailles, au château de Versailles, vous voyez les jardins de Le Nôtre (André Le Nôtre), qui sont très beaux mais très, très géométriques : ils sont faits pour être vus de l'étage de la Galerie des Glaces, de la place du Roi, pour être vus du dessus, depuis la conscience ou la cognition. Ces jardins sont magnifiques mais quelque peu morbides, du coup, dans leur tentative de suspendre le temps, de le tétaniser, de le vitrifier. Leur équivalent littéraire serait ce que prescrit Nicolas Boileau dans son "art poétique" au 17<sup>e</sup> siècle : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement et les mots pour le dire arrivent aisément ». Comme si la langue n'était là que pour dire très clairement les choses ; comme si les « choses » n'étaient que claires ; comme si le « clair » surtout, existait en soi. Dans le ressenti d'une certaine idéologie littéraire française, dans la manière qu'elle a d'être transmise et érigée en pouvoir, il peut y avoir y a quelque chose comme ça. Bien entendu, ce que je dis-là n'enlève rien ni à la beauté de ces œuvres, ni à leur force, ni même au fait qu'il est possible de ne pas succomber à leur charme idéologique. Mais, comme poète, j'y ai vu quelque chose d'un peu fou, donc de possiblement intéressant, riche même. Mon rapport à la langue (c'est pour ça je me suis mis à écrire de la poésie) est que des sensations, des perceptions s'imposaient à mon expression mais qu'en même temps le cadre, le format, le modèle culturel de mon pays d'origine (qui est par ailleurs très riche : il ne s'agit pas de dire qu'il est inepte) ne fonctionnait pas. Il a donc fallu que je me construisse des

outils de langue et que je passe par une phase un peu déconstructrice, et les poèmes/poètes qui me plaisent dans l'histoire de la poésie française sont souvent ceux qui ont connu ce type de chemin-là. Il y en a d'hétérogènes, avec des styles différents : il ne s'agit pas de les subsumer sous une détermination unique, mais c'est un geste moderne qui consiste à dire : « écrire dans une langue c'est casser les murs et refaire l'édifice. Ce n'est pas simplement fonctionner dans l'édifice tel qu'il est ». Même si, par ailleurs, je peux bien fonctionner dans l'édifice : je parle la langue que les gens comprennent, je suis enseignant, je vis en société, etc. Mais la poésie selon moi, ce n'est pas de cet ordre-là. La poésie, cela consiste à (re-)construire la langue. Je vous parlais de Rimbaud tout à l'heure. Vous souvenez-vous des expressions qu'il a dans ses lettres ? « Trouver une langue » par exemple, ou comment reconstruire quelque chose d'habitable dans l'espace de cette langue-là. A l'intérieur du français, de son histoire, de ses règles, de sa beauté comme de sa folie, trouver/forgier une autre langue où je puisse respirer, vivre. J'écris de la poésie à cette fin-là. Et cette langue que je cherche ne prend pas une forme une fois pour toutes. Elle est en jeu, dans sa fluidité, dans son immanence-même, à chaque livre.

*« Je me suis servi de l'anglais pour assouplir...  
je me suis servi, c'est l'image, que se soit la photographie, le cinéma,  
la vidéo, la peinture...  
ce sont des cadres, c'est-à-dire toutes sortes de façons de faire vivre  
l'hors-cadre...  
J'ai écrit de la poésie trouée, hachurée, bégayante. »*

F : Est-ce que vous pouvez m'envoyer le premier poème que vous écrivez, c'est celui-là que vous parlez ?

J.G. : Le premier poème que j'ai écrit n'existe pas en tant que tel je crois. Ce doit être une sorte d'archi-trace en jeu à chaque nouveau geste d'écriture, comme le dirait Derrida.

F : L'envoyer par email - Est-ce que je peux, je suis vraiment pas facile à expliquer. Une fois la langue déconstruite, dans la nouvelle structure poétique, il faudrait que ce soit logique, logique interne qui permet à percevoir le ressentir. Sinon, cela ne serait pas possible. Je ne peux pas traduire ces phrases coupées, traduire les choses où il y a des lettres qui partent.

J.G. : En même temps, Boileau, Le Nôtre, ces forces-là, elles ont constitué pour moi quelque chose à travailler, travailler en contre : il a fallu que je passe à travers. Or j'ai souvent besoin de forces un peu adverses pour inventer mes propres passages.

F : Ce sont des ressources humaines.

J.G. : On pourrait le dire comme ça.

F : Des ressources possibles

J.G. : Absolument, ce sont des ressources : il faut travailler avec. Ainsi, lorsque je commençais à écrire de la poésie (dans les 2-3 premiers livres), mon geste était, disons, iconoclaste : il cassait les modèles, les figures. Mais par principe arrive un

moment où l'on se dit que l'on ne peut *ad vitam* opérer ce geste de déconstruction, car il n'aurait plus d'intérêt, aucune fertilité. Ou plutôt, que ce geste-là doit se mettre à exister aussi dans un monde. Il y a un monde, fait de purs mouvements. Que veut dire passer son temps à être frontalement contre ce monde, notamment quand on écrit de la poésie ? Dans les derniers livres, mon travail est devenu plus compliqué parce qu'il s'est agi de conserver cette tension dans l'écriture (s'inventer sa propre langue), tout en inventant quelque chose qui soit audible par les autres, qui soit par exemple traduisible. Très intéressant à cet égard ce que vous évoquez en me disant "je ne peux pas traduire les choses où il y a des lettres qui partent"... Comment appelle-t-on le caractère en chinois ? C'est intéressant, vous me dites : « on ne pourra pas le traduire en chinois » et ça me plaît parce que ça me rappelle à la question de l'audibilité de la poésie, et par toutes sortes de gens qui plus est, y compris ceux qui ne parlent pas la langue dans laquelle ça a été écrit. Cela me rappelle cet horizon-là, m'invite à le prendre en considération. J'ai beaucoup traduit de l'anglais, un peu de l'espagnol...

F : Ça va, c'est les mêmes lettres...

J.G. : Oui, c'est vrai, vous avez parfaitement raison, mais j'ai beaucoup travaillé aussi sur l'acte de traduction, l'acte d'être entre 2 langues, qui me plaît beaucoup. Je crois que d'une certaine façon écrire de la poésie (dans une langue) c'est un peu comme traduire entre 2 langues. Je ne dis pas traduire au sens des Surréalistes : traduire l'inconscient/le réel tout ça, non. Travailler entre plusieurs systèmes de signes, travailler entre plusieurs syntaxes, plusieurs grammaires, travailler entre plusieurs acceptions d'usages linguistiques : c'est pour moi la définition même de l'acte poétique, au sens grec : l'acte de création.

F : Parce que dans la traduction, on doit choisir. Par exemple, en transformant vos phrases en chinois, c'est une autre façon de s'exprimer. Quand l'on prend un mot, l'on en exclut d'autres. Entre deux mondes hétérogènes, le traducteur devrait être conscient de ses choix.

J.G. : Absolument, c'est très intéressant ce que vous dites. Je crois que lorsqu'on écrit de la prose dans une langue, on fait ce travail-là. Quand on écrit de la prose, on choisit ce mot-là et pas celui-ci. Il y a un moment où l'on peut trouver fertile d'accepter que l'on est dans un champ ou une aire langagière, aussi élastiques soient-ils, où l'on va choisir et donc exclure, et qu'on aura donc un sens qui ne sera pas *tout* le sens, qui sera relatif. Et que pour exister, ce sens ne peut qu'être relatif.

Après mes premiers livres j'ai continué à écrire des choses et puis, après le travail de déconstruction, j'ai voulu --et c'est là où j'en suis aujourd'hui-- faire un geste de reconstruction ou d'agencement, c'est-à-dire trouver une façon d'habiter la langue qui existe, qui me préexiste, et qui va me succéder, le français, comme on peut habiter des habits, un vêtement ou dans un espace architectural, une maison : c'est-à-dire l'habiter en créant, en détruisant, et pas comme un porte-manteau inerte. Je ne fais que passer à travers le français, le français n'a pas besoin de moi, mais il faut que je trouve une façon de vivre la langue, d'y fabriquer, d'y respirer ; et donc il ne s'agit plus simplement de la déconstruire.

Au début, il s'agissait de la traverser, je cherchais à la couper, à l'éliminer ; c'est ce que j'ai fait d'ailleurs, j'ai enlevé des lettres. Vous savez quand un sculpteur prend cet

instrument --je ne sais pas comment il s'appelle— devant son bloc de marbre, et puis qu'il tape dessus, et puis il y a des petits bouts de marbre qui sautent et qui tombent : c'est ce que je voulais faire, c'était un geste très moderniste, très iconoclaste de détruire, de casser. Il y a un roman de Marguerite Duras qui s'appelle "Détruire, dit-elle". J'ai fait cela, beaucoup ; et ça été important pour moi. Et puis est venue l'envie de faire ça mais à l'intérieur de la langue telle qu'elle existe, et c'est beaucoup plus compliqué, le jeu augmente en difficulté. Parce qu'écrire en prose, tel que je me le figure, c'est écrire dans la langue de l'autre tout en y marquant son séjour, sa singularité. La langue française n'est pas à moi, c'est tous les gens qui parlent... Ainsi, parvenir à singulariser ma traversée de cette langue commune, la marquer de ma singularité, tout en me servant des mots des autres, c'est subtil à mettre en place. Parce qu'ici, le programme rimbaldien (trouver une langue), ne se réalise pas en cassant ou en enlevant : il faut inventer une syntaxe, il faut inventer un timbre, il faut inventer un rythme, une coloration ou une lumière, c'est plus ample comme problème. Et à cette fin, je me suis servi d'autres pratiques artistiques pour m'aider. Le français, comme je l'évoquais tout à l'heure, est très surdéterminé par son histoire et sa culture littéraire. Très vite on peut se mettre à écrire le français comme on est supposé l'écrire, comme on attend de nous qu'on l'écrive, comme on a été élevé pour l'écrire, et on perd cette singularité. Je cherchais donc une façon en prose de conserver ma frappe singulière, sans enlever les mots, sans enlever les lettres, et j'ai été voir dans d'autres pratiques si certains outils ou méthodes ne pouvaient pas m'être utiles. Je me suis servi de la langue étrangère d'abord, parce que j'habitais à Cambridge en Angleterre, et donc j'entendais l'anglais, et l'anglais, vous avez raison, c'est une langue, je ne sais pas comment dire, en tout cas, elle est alphabétique. Donc c'est vrai, elle ressemble au français, mais en même temps elle est très différente, la syntaxe est très différente. La grande différence n'est pas tant au niveau lexicographique qu'à celui de la syntaxe. La syntaxe anglaise est beaucoup plus souple, plus rhizomique, beaucoup moins structurée que la syntaxe française. Et donc j'ai commencé à traduire mes poèmes en anglais rien que pour pouvoir les retraduire de l'anglais au français. Ce que je voulais, c'était les infecter, les contaminer par un autre type de façon de parler. Et ça m'a beaucoup aidé. Je me suis servi de l'anglais pour assouplir, comme on dit assouplir du linge dans une machine à laver, pour assouplir les fantômes, les structures françaises qui sont très rigides. La deuxième chose dont je me suis servi, c'est l'image, que se soit la photographie, le cinéma, la vidéo, la peinture. D'abord, elles ne sont pas alphabétiques. Et puis elles sont cadrées, ce sont des cadres, c'est-à-dire toutes sortes de façons de faire vivre l'hors-cadre. Et puis il y a du mouvement. Au cinéma par exemple, il y a du mouvement cadré, du cadre mouvant. C'est un peu comme la phrase que je voudrais écrire. J'ai écrit de la poésie trouée, hachurée, bégayante, parce que je voulais écrire une phrase.

***« Pour beaucoup de ce que j'essaie de mettre en place dans mes poèmes, il s'agit souvent d'être entre les 2, ou d'être plusieurs à la fois, ou de ne pas savoir où l'on en est (ou ce qu'on est). »***

F : Mais pas uniquement une phrase.

J.G. : Pas simplement une seule, mais écrire une phrase ça veut dire une phrase qui ne soit pas... C'est un peu compliqué, j'imagine que chaque écrivain fonctionne avec ses nœuds qu'il s'invente. Une phrase, dans ce que j'ai en tête, veut dire quelque chose

qui corresponde à un ordre grammatical, qui puisse faire du sens à ce titre-là, mais qui pourtant ne soit pas le simple produit disciplinaire d'une grammaire.

F : Peut-être ce n'est pas grammatical, comme votre poème où il y a pas de ponctuation, ce n'est pas encore une phrase

J.G. : Exactement, ce que je voudrais c'est en fait pouvoir écrire de la prose...

F : Est-ce que c'est comme de la peinture, c'est comme sur un tableau que le peintre qui compose, L'art moderne jusqu'à l'art contemporain, il y a des formes multiples. Mais, je pense que chaque forme il y a un équilibre dedans, les choses qui sont comme ça.

J.G. : C'est ça, oui, tout en étant cursif, la prose est cursive : phrase, paragraphe,... Qu'est-ce qu'écrire une phrase dans une langue commune tout en préservant la singularité d'un travail avec le langage ? On peut peut-être ajouter quelque chose. Je crois qu'il y a une tension, souvent, entre le son et le sens. Dans la langue de tous les jours, par exemple on a RDV ici au Collège de France, on se dit on prend RDV tel jour à telle heure. Et comme on a RDV, il faut qu'on soit là au même endroit à la même heure, concrètement. C'est le sens qui prime : qu'on sache tous que c'est le 18/07 (date). Et en même temps, je crois qu'un écrivain, même s'il va faire attention au sens, profondément, va faire du son : il va choisir des mots, l'ordre des mots, il va choisir une ponctuation spécifique pour créer un rythme, du sens, faire quelque chose de très sensuel...

F : Oui, le poème que vous m'aviez adressé ( il y a 6 ans ? ), quand on l'entend récité, le son se permet de le saisir plus ou moins, ce que le texte écrit seul ne permet pas.

J.G. : Oui, c'est l'une des raisons pour lesquelles il y a des CD, souvent, dans les livres que j'ai publiés jusqu'à présent. Dans ce travail-là, il s'agissait de déconstruire les choses concrètement, déconstruire les mots, le langage. Dans le livre que j'écris maintenant, il s'agit de faire ça, mais sans en passer par une déconstruction explicite, littérale ou concrète de la langue et des mots. Maintenant, il s'agit d'inventer une syntaxe qui permette de faire entendre le sens des choses mais aussi leur son pur.

F : Depuis ces dernières 100 années on n'écrit plus le chinois classique. La syntaxe en est totalement différente ; ce qui n'est pas le cas du français dont la syntaxe reste telle qu'elle était.

J.G. : Oui, voilà, c'est ça

F : Parce que sa question est : en français il existe déjà

J.G. : Il est très rigide syntaxé le français, justement, c'est le problème. Ce qui permet aussi le travail d'écriture proprement dit.

F : Vous inventez votre propre syntaxe...

J.G. : Exact. Je crois que l'écrivain n'a rien d'autre à faire que ça. Que le cœur de son activité – percevoir, sentir – est tout entier pris dans cette tâche syntaxique, composé par elle.

F : Un devoir de tous les poètes.

J.G. : Ma tâche d'écrivain, c'est de faire ça. Dans mes premiers livres, il y avait par exemple le désir de faire entendre plusieurs choses à la fois. Normalement, dans le langage courant, on dit une chose à la fois. On ne peut pas dire : "je viens demain/je ne viens pas demain" dans la même phrase, quelqu'un va vous dire : " ah non, il faut choisir : ou vous venez demain, ou vous ne venez pas demain". Or, pour beaucoup de ce que j'essaie de mettre en place dans mes poèmes, il s'agit souvent d'être entre les 2, ou d'être plusieurs à la fois, ou de ne pas savoir où l'on en est (ou ce qu'on est). Très souvent en français on dit : "Si tu ne sais pas, tu te tais". Je crois que la poésie, la poésie qui m'intéresse, une partie de la poésie moderne, fait exactement le contraire : elle refuse d'obéir à cette injonction. Je crois que j'ai commencé à écrire de la poésie quand j'ai choisi de ne plus obéir à cette injonction, et d'autres encore, du même tonneau. Lorsque j'ai accepté de dire plusieurs choses à la fois, de ne pas les hiérarchiser. Il y a des clauses en syntaxe classique pour les hiérarchiser, les classer. Ce qui m'intéressait, c'était, contre ces classements, rendre les hétérogènes compossibles, et dans la même temporalité, dans une synchronicité, voire une simultanéité.

F : Que ce soit disponible...

J.G. : Exactement, que ce soit disponible comme puissance, comme force. Et c'est l'une des choses qui m'a attiré dans les arts visuels. Dans un tableau qui est très bien fait, dans un film, un plan séquence, il y a un cadre, mais la caméra va bouger, les gens à l'intérieur vont bouger, dans le champ que la caméra est en train de construire il y a quelque chose que l'on appelle la profondeur de champ, dans un tableau il y a la vibration de la surface. Dans une vidéo aussi d'ailleurs. Par exemple si quelqu'un se met là-bas, et nous filme de là-bas, il va voir à l'avant-plan votre ventilateur, il va voir quelque chose ici, il va voir nous 3, et de là où il est, il verra tout ça à la fois, tous ces mouvements sur un même plan. Il devra non pas tant passer de l'un à l'autre, mais voir comment eux-mêmes passent les uns dans les autres, ou au contraire se délimitent en se détachant. Bref, il verra que la forme est une force, que la chose (l'être, de fait) est du mouvement. La phrase que je veux écrire, c'est celle qui parvient à faire ça. C'est dans ce sens qu'en ce moment je me sers des arts visuels pour apprendre à écrire.

F : Mais en sachant que la langue et l'art visuel ne sont pas le même métier.

J.G. : Du tout, ils sont même très différents. Vous avez parfaitement raison, et vous mettez votre doigt sur la méthode que je me mets en place, cette méthode d'imitation d'un art dans un autre, je sais, en l'inventant, qu'elle est folle pour la raison que vous venez de dire.

F : Ce n'est pas folle...

J.G. : Non, je veux dire qu'elle est bizarre, parce que la littérature fonctionne avec 26 lettres, un seul sens de lecture, etc. Mais justement, c'est parce que ça ne marchera pas, c'est parce que je ne peux pas traduire directement le cinéma en littérature que j'essaie, parce que je vais rater, mais en ratant, je vais pouvoir mettre au point un autre style littéraire. C'est comme diviser 10 par 3. Si on divise 9 par 3, ça fait 3 et puis il y a 0, mais si on divise 10 par 3, il y a virgule 33333 (3.33333...) à l'infini, et dans cette infinité-là, il y a le travail qui me permet d'écrire, parce que moi mon problème c'est d'écrire, je ne suis pas cinéaste, ni peintre, ni traducteur au sens propre.

Je ne serai jamais Hou Hsiao-Hsien (侯孝賢) par exemple, je ne peux pas prendre une caméra ni un appareil photo. Je sais que je ne pourrais pas imiter le cinéma. C'est d'ailleurs nullement ce que je recherche. Par contre, je sais qu'en essayant, ce- travail là va me forcer à inventer quelque chose dans mon lieu à moi, qui est le lieu littéraire, le lieu syntaxique, le lieu de la phrase, du paragraphe. Donc, il y a ce travail qui est un peu tordu, j'avance un peu comme une bête qui fait un pas de côté et puis qui avance latéralement, ou en diagonale, ou en reculant, je ne sais plus comment on dit.

*« Une recomposition du monde, du réel, a lieu autour de cette sensation, autour de l'axe inédit qu'elle pose soudain... Un*

***travail de sensation pure, de lumière, de sons et de rythme... Ce qui passe entre les choses, c'est plutôt ça ce qui m'intéresse. »***

F : Vous avez parlé de l'histoire d'une évolution, puis vous parlez votre effort sur la langue en composant un poème ; mais pour nous dans un poème, il y a bien d'autres choses : celles que la langue sous-entend. Et à chaque fois quand vous travaillez à recomposer la langue, avez-vous l'impression que le poème que vous écrivez reflète bien le moment même où vous travaillez sur votre sentiment profond ?

J.G. : Je vous répondrai que c'est en 2 temps. Lorsque j'écris un poème, sa source, le fait que j'ai envie de l'écrire, c'est que j'ai ressenti quelque chose dans la vie, j'ai vu quelque chose, j'ai entendu quelque chose, j'ai perçu quelque chose. Ça, c'est la source de mon désir d'écrire un poème, ce qui fait que j'écris. Mais j'écris rarement (pour ne pas dire jamais) de poème pour représenter cette chose-là, ou pour l'attraper, comme un papillon qu'on colle sur le mur, un coléoptère. Le combustible qui me fait écrire, c'est la force, la puissance de la sensation que j'ai eue, mais je ne vais pas essayer de représenter ou de fixer cette sensation-là. Je crois que la sensation que j'ai eue me donne envie d'écrire et ensuite ce désir d'écrire va créer autre chose. La sensation va me faire écrire, va me stimuler, va me mobiliser, va me forcer à écrire même, et ce que je vais écrire, peut-être que ça aura des liens avec ce que j'ai ressenti, mais je n'essaye pas de les relier à tout prix. Je ne me dis pas : "je vais peindre cette sensation" comme un peintre peindrait une nature morte. 46 Je n'essaye pas de fixer ou de représenter dans ce sens-là, de cette manière-là. Comme lecteur aussi, la poésie qui me touche est celle qui parvient à créer elle-même ses propres blocs de sensation, ses propres blocs de perception. Autrement dit, je ne pense pas qu'il y ait d'un côté l'expérience, ou le réel, et de l'autre la poésie, qui comme une espèce d'obturateur photographique irait nous restituer le réel. Je ne pense pas que l'art restitue un réel qui lui préexisterait ou existerait à ses côtés. Je crois que sa machinerie fait saisir celle du réel (*qui est* le réel), et que c'est ainsi qu'il peut avoir, éventuellement, une portée épistémologique : de façon détournée et quant aux modes plutôt qu'aux essences. Je ne suis pas sûr qu'il y en ait, de toute façon, des essences. Je crois plus au mouvement, au flux. Comment le saisir, comment le restituer ? C'est là que les paradoxes se nouent, et qu'on a donc à œuvrer.

F : Attendez ! Je suis un peu perdue. Dans l'art contemporain, une scène, une couleur ou une ligne, peut ne correspondre à aucune description de la réalité, parce que nous sommes habitués à ces expressions multiformes. Après Picasso, nous comprenons que les couleurs et les lignes forment un décor, un espace esthétique sans qu'il y ait de lien avec la vie concrète. Mais à la lecture, au moins pour les Chinois, chaque caractère a un sens réel, parce que la langue chinoise est idéographique où chaque caractère a un sens qui lui est propre, qu'à lui seul, sans être associé à aucun autre caractère, est riche de significations.

J.G. : *En soi* j'allais dire : c'est comme si c'était une chose ?

F : Par exemple, le caractère chinois représentant le mot ‘ son ‘ ne comprend qu’un son mais c’est un mot entier, autonome, riche de sens. Alors que dans l’alphabet occidental, un mot est le plus souvent composé de deux ou plusieurs lettres, et souvent de plusieurs syllabes.

J.G. : C'est très intéressant, c'est une très grande différence.

F : Non mais même dans le caractère chinois... En chinois classique, en particulier dans la poésie du 7<sup>e</sup> au 9<sup>e</sup> siècle... Un terme comprend 5 caractères... Ce terme ne se restreint pas à une phrase, parce que chaque caractère en soi, à son monde, vous voyez, 5 caractères que se mettent là côte à côte, mais chaque caractère à son monde... c'est vraiment une synthèse propre, chaque poète, un bon poète se fait sa propre syntaxe... parce que pour lui, c'est comme un jeu de go faudrait le (...) pion, comment poser/composer le pion... (...) aspiration, ce que vous dites (...) situation propre avec liaison entre eux et il y a aussi une respiration et il y a aussi beaucoup signification, beaucoup de sens. Bien sûr, ce poète, a sa propre inspiration, mais l'œuvre finale, il y a une énergie qui respire, qui circule entre les (...)

Et ce n’est pas seul le cas pour les caractères chinois. En chinois classique, en particulier dans les quatrains en vers pentamètres de la Dynastie Tang ( de 7<sup>ème</sup> au 9<sup>ème</sup> siècle ), chaque vers ne comporte que 5 caractères, mais ne se restreint pas au strict sens exprimé. En fait, dans un bon quatrain, chaque caractère s’entrelace avec les sens et les sons d’autres caractères, engendre d’innombrables effets sensationnels différents du sens purement descriptif du vers. Cela fait que chaque caractère émet son propre message. Dans chaque vers, chaque caractère est un univers singulier à part, qui se lie et entre en communication avec les autres caractères. Et chaque poète possède une capacité différente à composer divers univers, à l’instar du jeu de GO où chaque placement de pion entraîne une conséquence pour le jeu tout entier. Mis à part l’intensité ou la force sémantique d’une suite de caractères, il y a aussi le domaine du son. Chaque poète a sa propre inspiration. Au final, le rythme naissant de la conjonction des caractères et des sons de l’œuvre est comme l’expression d’une personnalité.

J.G. : Il y a des relations avec cette chose qui circule entre et qui crée du sens.

F : Toutefois, chaque vers et le poème entier, remplit la fonction narrative qui exprime l’état d’âme du poète en ce moment précis et de l’actualité de sa vie. De la manière de relier les mots et les phrases, de ce que nous appelons syntaxe, chaque poète a aussi sa propre méthode spécifique pour structurer ses phrases.

J.G. : C'est très riche, c'est très sophistiqué au final...

F : (...) que moi je demande comme votre travail, vous travaillez mais déjà sur la respiration, sur la synthèse propre, sur la sonorité, mais est-ce qu'il y a un dieu/lieu

pour (...) la vie (...) ce que vous voyez sur le monde (...) est-ce qu'il y a un lieu (...) votre poème à forme spécifique (...) correspond à un lieu ? ou un phénomène ?

Ce que j'aimerais savoir donc, c'est, puisque vous travaillez déjà sur la sonorité, sur l'inspiration et sur la syntaxe qui vous est propre, y a-t-il un endroit où vos poèmes exposent aussi certains phénomènes, une sensation spécifique momentanée ou encore un paysage ?

J.G. : Oui, je vois ce que vous voulez dire. Oui et non. Souvent il y des choses, il y a des lieux, des phénomènes sur lesquels ma sensation va rebondir, capter. Mais ils ne sont pas spécifiques. Je me vois un peu comme un radar, ou un sonar, c'est-à-dire que je capte des choses, une couleur, une atmosphère, un bruit, quelque chose, et ensuite une recomposition du monde, du réel, a lieu autour de cette sensation, autour de l'axe inédit qu'elle pose soudain. Cette recomposition, c'est, d'une certaine façon, mon poème même, l'opération qu'il est comme écriture et qu'il propose à son lecteur. Les choses captées ne sont ainsi pas tant des choses précises qu'une espèce de travail atmosphérique, un travail de sensation pure, de lumière, de sons et de rythme. J'allais presque dire d'inscriptions rétiniennes et auditives. Ensuite, j'allais dire de façon presque abstraite et inimportante, je sais à quels espaces de sens ces choses-là peuvent être reliées, mais c'est secondaire. Par exemple ici, la sensation que j'ai dans cette pièce, je saurai après que vous étiez là, que j'étais en train de vous parler, et en même temps je vais plutôt entendre d'autres choses, du bruit, de la luminosité. Peut-être y a-t-il en moi quelque chose qui se défie instinctivement du réalisme, de la représentation concrète, stricte. Cela correspond peut-être à mon 'éducation littéraire' entre guillemets, celle dont je vous parlais tout à l'heure, qui est très moderne en ce sens-là. Quelque chose qui se serait complètement détaché de réflexes réalistes (par 'réalisme' j'entends : assigner, joindre une sensation à son stricte référent). Il y a des choses dans le monde, mais ce ne sont pas elles en tant que tel qui vont m'inspirer ou se retrouver dans mon poème. C'est, encore une fois, les sensations et les perceptions que ces choses ont été capables de produire, ou que, face à elles, j'aurai été capable de produire. La matière première, l'objet de ce que j'écris, ce n'est pas tant les choses que leurs puissances, leur motilité intrinsèque, les devenir dans lesquels elles sont prises et auxquels elles donnent lieu. Et ces dimensions-là s'imposent à moi le plus souvent. D'ailleurs, je me demande si j'y crois complètement aux choses en tant que tel. Evidemment il y a des choses, mais ce qui pour moi fait sens, c'est ce que les êtres sentent, font, créent., à travers et traversés par les choses (le monde). Ce n'est pas tant les choses que la vie, l'existence.

F : Vous voulez dire par là que vous avez une perception, comment dirais-je, vous sentez, vous voyez ce qu'on, d'habitude, ignore. Vous êtes sensible à ça.

J.G. : Oui, d'une certaine façon oui. En évitant ce qu'on voit bien derrière ça, qui pourrait être un peu problématique, à savoir la posture oraculaire du poète comme une espèce de fantôme ou chauve-souris qui flotte au-dessus de la vie, n'y descendant que pour en marquer la contingence. Il ne s'agit pas du tout d'avoir cette posture-là. Mais j'ai été intéressé par ce que vous avez dit tout à l'heure (c'était

très nouveau pour moi) en parlant de cette phrase où il y a 5 signes/caractères, et en traduisant, vous avez mentionné une énergie qui circule entre. C'est très intéressant.

F : c-à-d faut montrer comme facteur... En fait je vais vous envoyer plusieurs livres de F. Julien qui a parlé de philosophie. Il a déjà beaucoup travaillé sur ce que... vraiment vous êtes un témoin vivant de ce qu'il a travaillé, pensé, réfléchi, écrit bien sûr ; vous venez de nous dire à peu près la même chose, je vais vous choisir quelques livres et vous les envoyer

J.G. : C'est très aimable à vous, parce que ce que vous disiez sur ...

F : Comme vous m'envoyez vos premiers poèmes, noter une fois de plus vos adresses et vos numéros de téléphone portable

J.G. : Parce que lorsque vous parliez tout à l'heure de ce qui passe entre les choses, c'est plutôt ça ce qui m'intéresse, c'est ce qui subsiste, ce qui insiste, ce qui persiste entre les choses et, d'une certaine façon, un peu indépendamment d'elles. Ce qui se passe à ce niveau-là : c'est plutôt ça que j'ai envie de capter.

F : Mais pour nous les Chinois, en ce qui concerne la langue, nous explorons peut-être aujourd'hui une autre voie à l'opposé de la vôtre. Parce que j'étudie depuis longtemps la poésie classique, je comprends qu'en grammaire chinoise classique, le lien entre les mots était plus souple alors que, depuis le siècle dernier, la langue chinoise assimile de plus en plus la grammaire occidentale dans laquelle les relations entre sujet et compléments sont normalisées et bien définies. Cette ligne de contrainte mutuelle fait que la poésie chinoise contemporaine privilégie la recherche du fond et l'exploitation du thème, tandis que l'indépendance et la subtilité du message induites par les caractères lui échappe. Si bien que votre idée de réformer la langue française ne serait pas, je le crains, bien comprise par le cercle de nos poètes contemporains...

J.G. : Attendez, ça c'est aujourd'hui ?

F : Oui, c'est aujourd'hui, c'est ce que vous allez rencontrer

J.G. : C'est très bien. J'aimerais vous interroger sur le contexte chinois et taiwanais et sur l'art contemporain aussi, car d'après ce que je perçois, il y a une très grande énergie dans les arts plastiques à Taïwan.

Oui, j'ai envie de beaucoup visiter. Je vais y aller avec une caméra vidéo, prendre des photos. Une des choses que je perçois de votre pays – et bien sûr, je ne vais pas du tout apparaître original –, c'est qu'il y a à la fois une très grande modernité et ce que vous disiez tout à l'heure, à savoir une capacité à être en contact avec des traditions.

Il y a un artiste, un musicien qui fait de la musique électronique et qui travaille avec Hou Hsiao-Hsien, qui s'appelle Lim Giong. Il a composé la musique de « Millenium Mambo » par exemple, et il fait d'autres choses aussi, il est comédien, et ça me plait vraiment beaucoup, je trouve que c'est très, je ne sais pas comment le dire, mais c'est une modernité qui me plait d'être capable de circuler entre les pratiques comme ça. Donc j'aimerais bien pouvoir le rencontrer, et puis aller au musée, j'ai envie de voir l'art contemporain, les galeries. Je me fais un plaisir de ce voyage.