

LETTRES CHINOISES / LETTRES FRANCAISES

participants : Li Rui, Philippe Forest (écrivains)
Martine Vallette-Hémery, Fu Jie (traductrices)
Interprète de la séance : Angela Yin-Goniak

thème de la rencontre d'ALIBI du 4 avril 2003 : la couleur
lieu : Maison des sciences de l'homme, Paris

SYNTHESE DES DISCUSSIONS : « La couleur, champ de visions »

Comment les écrivains ont envisagé le thème de la couleur

Li Rui indique que l'expérience d'une écriture sur un thème donné lui a rappelé l'école où tous les élèves de la classe devaient écrire un essai. Mais ici, ajoute-t-il, c'est différent : ce sont deux écrivains de cultures différentes qui composent. La couleur est quelque chose de central et d'abstrait. Par ce thème, on peut dépasser les cultures. Dans le monde, on peut avoir des visions variées, y compris pour la couleur. Ainsi, en Irak, actuellement, on voit beaucoup de rouge, le rouge vif du sang ; les Américains ne ressentent pas la même chose sur le rouge que les Irakiens ou nous. Dans ma nouvelle, je cherche à exprimer les problèmes de différentes personnes confrontées à différentes couleurs. Je parle d'un paysan qui cherche du travail en ville : il voit de nouvelles couleurs, des artistes faire de l'art abstrait, la tragédie de l'incompréhension. J'exprime la difficulté à s'exprimer en couleurs sur la vie. Je voudrais que cette histoire parle aux Chinois, ainsi qu'aux autres lecteurs.

Philippe Forest explique qu'il a été heureux de travailler sur le thème de la couleur, qui était resté pour lui de l'ordre de l'impensé. Mon problème, précise-t-il, ne tenait pas dans le thème, mais dans la forme littéraire. Je n'avais jamais écrit de nouvelle. Après cette expérience, je crois que je n'en réécrirai jamais. Le roman apparaît comme quelque chose de continu ; il s'agit d'une seule parole toujours susceptible d'être reprise. En quoi il diffère d'une nouvelle, qui développe une forme brève et qui est orientée vers une conclusion. En fait, j'ai triché : mon texte est le prologue d'un roman sur lequel je suis en train de travailler. C'est un texte autonome, mais qui prend sens à l'intérieur d'un roman. La couleur constitue le thème de la nouvelle. En réalité, il y avait de la couleur dans mes deux précédents romans, qui se déroulaient entre deux couleurs, ou bien deux non couleurs, le blanc et le noir, entre lesquelles j'essayais de faire voir les couleurs. Cette nouvelle se situe au Japon. Lors d'un récent voyage dans ce pays, j'ai réfléchi au caractère universel et particulier des couleurs ; le vert de la végétation, par exemple, peut sembler différent du nôtre ; une dimension de rêve joue peut-être dans la perception.

Les écrivains donnent le cadre de leurs nouvelles

Li Rui expose qu'un paysan vient en ville chercher du travail ; il est à la gare. Tout est inconnu et neuf à ses yeux. Il voit immeubles, voitures et écran géant. Sur l'annonce d'un festival, il découvre qu'un artiste a engagé cent vingt paysans, qui, torse nus, sont assis sur une place, un miroir derrière chacun d'eux. Deux autres artistes réalisent une représentation avec leurs corps. Ils se badigeonnent de peinture, l'un en noir, l'autre en blanc. L'œuvre s'intitule : « La couleur de l'univers ». Le paysan n'y comprend rien. Il souhaite être engagé. Malheureusement, il attend trois jours à côté des deux artistes, indifférents. De l'argent est mis dans un seau. Le paysan juge cela léger. Une tragédie survient, quand des voyous attaquent les artistes. Le paysan

remarque que l'un d'eux a un poignard. Le sang coule jusqu'au caniveau. Le paysan se souvient juste du titre : « La couleur de l'univers ». L'Oréal affiche une publicité montrant une bouche rouge, envahit le monde, rouge.

Philippe Forest précise que son texte, qui n'est pas vraiment une nouvelle, est difficile à résumer ; il est fait d'une suite d'images, mettant notamment l'accent sur la couleur. C'est une parole autobiographique, dit-il : dans une certaine continuité avec le thème de la survie, abordé dans l'atelier précédent d'ALIBI, je dirai que nous avons l'art pour survivre. Au Japon, je me pose cette question existentielle de la survie. Il y a un rêve d'enfant, banal : un garçon rêve qu'il se promène dans une ville, qui est à la fois la sienne et pas la sienne ; il finit par se perdre. Expérience d'angoisse et de joie ; paysage de ville et de perte caractérisé par une couleur, le jaune, signifiant le monde irréel. Dans la deuxième partie, le texte relate le voyage du narrateur adulte vers le Japon. Celui-ci sent qu'il est revenu vers son rêve d'enfance, son souvenir le plus lointain et le plus solide. L'expérience de l'étrangeté devient plus familière : il se met à communiquer avec le fond le plus reculé de sa mémoire. Son impression de n'être plus personne, de n'être plus nulle part devient la plus réelle. Le thème prend l'allure d'une question : comment rentrer chez soi ? L'image d'une errance de l'enfant se superpose à l'errance de l'adulte. A la fin, un miroir se décroche du mur et il reste une tache jaune, semblable au rêve d'enfance.

Le dialogue des écrivains s'engage sur le récit de Li Rui

Philippe Forest estime que cette nouvelle prend son sens par rapport au roman *Arbre sans vent*, dans lequel Li Rui représente la réalité de la Chine, au moment de la Révolution culturelle, par son expérience. Dans ce roman ouvert et fort, précise-t-il, les choses sont dites de façon poétique, lyrique, épique ; l'œuvre se fait poème tout en restant roman, et en développant une approche étrange et puissante de l'identité personnelle et collective. Les voix alternent, en écho. Li Rui conduit un roman moderne qui laisse toute sa place au pathétique, et s'achève sur un cri d'animal. En fin de roman, au chapitre 61, le thème de la couleur renvoie à un isolement, à une séparation. Doit-on voir quelque chose de comparable dans cette nouvelle avec le blanc et le noir ? Li Rui répond que les œuvres d'un auteur sont toujours liées à ses précédents récits, et remercie Philippe Forest d'avoir lu ce long roman pour comprendre une petite nouvelle. L'art a une particularité, explique-t-il : on part du concret pour aller vers l'abstrait, partout dans le monde ; mais ce mouvement cache le danger qu'un artiste puisse se couper du reste. Les intellectuels, dans leur tour d'ivoire, recherchent souvent ce qui est vrai, mais pas concret. La perfection de la forme fait parfois abandonner la recherche de la vérité. Je me dis que je ne suis ni un intellectuel ni un écrivain pur ; je suis quelqu'un qui comprend bonheur et douleur. Ainsi je peux écrire et réussir. J'aime l'art lié aux sentiments. Faut-il lire dans votre nouvelle, demande Philippe Forest, une interrogation sur l'art contemporain, sur l'art conceptuel ? L'art est-il déshumanisation, comme la publicité ? Dans mon texte, commente Li Rui, ce n'est pas expliqué, mais, dans mon cœur, je suis critique devant l'art post-moderne. A mes yeux, la forme conceptuelle est devenue un jeu, une auto-reconnaissance, et elle ne change pas. J'ai passé trois mois aux Etats-Unis l'an dernier ; en visitant le musée Guggenheim à New York, je me suis senti mal ; j'ai eu le sentiment que le musée entier ne parlait que de l'angoisse d'être reconnu, à travers deux points d'anxiété cruciaux : la couleur de la peau et les appareils génitaux. Un écrivain doit développer une expression libre et sans limite. Si tout le monde dit la même chose, la richesse de l'art se noie dans l'uniformité, et c'est le

début de la mort de l'art. Philippe Forest demande si une défense de l'art contemporain est à faire, et si la littérature est épargnée par ce phénomène. Li Rui ne le croit pas. Dans *Arbre sans vent*, remarque Philippe Forest, une technique d'avant-garde est utilisée, mais elle reste toujours au contact du réel, de l'expérience vraie. Ce mode d'expression est de plus en plus menacé dans la littérature mondiale, et française en tout cas. Qu'en est-il en Chine ? Mon roman, commente Li Rui, a été jugé d'avant-garde. Ces débats sont très actifs en Chine et génèrent beaucoup de critiques et d'anti-critiques. C'est la question la plus débattue depuis un siècle. Cela pose, en fait, également la question de la tradition chinoise : peut-on en faire quelque chose et la culture traditionnelle exerce-t-elle une influence sur la littérature actuelle ? Si on pense que la tradition ne vaut rien, c'est grave. Les écrivains usant d'idéogrammes pourraient s'arrêter d'écrire, car sur Internet, on utilise facilement l'anglais, propice à l'expression directe et moderne, post-moderne. Sous cet angle, toutes les langues sont menacées. Les écrivains sont concernés par ce sujet de la survie de l'écriture. C'est une question qui me préoccupe depuis longtemps. Les écrivains français se sentent sans doute mieux, car les styles les plus avant-gardistes sont nés en France ; Faulkner a été classé comme écrivain européen, et a d'abord été reconnu en France. Philippe Forest cite une phrase de Picasso : « J'aimerais bien savoir ce qu'est la couleur avant de mourir. », et demande si la couleur dans cette nouvelle est celle du sang, de la mort, et si on la connaît avant de mourir. C'est une vision conceptuelle, répond Li Rui : la vie humaine est limitée ; la mort est un thème millénaire de l'art.

La discussion est à présent centrée sur le récit de Philippe Forest

Cela m'évoque la couleur dans votre nouvelle, poursuit Li Rui : vous décrivez un rêve, et il y a un désespoir, une vie sans signification. Le miroir à la fin qui laisse une trace est plus vide que l'image reflétée dans le miroir. Philippe Forest, si jeune, livre une intense expérience. Il faut du courage et de la sensibilité pour exprimer pareils sentiments. Certains ont maintes expériences, et ne peuvent rien écrire ; d'autres voient une averse et comprennent l'univers : vision de poète. Je ne me vois pas comme quelqu'un de désespéré, indique Philippe Forest. Mon texte contient de la mélancolie, mais pas de désespoir, car, lorsqu'il existe une confiance dans les mots, quelque chose demeure en mouvement. L'œuvre ne se limite pas à une expérience, même si, dans toute forme d'écriture, quelque chose relève de l'expérience. Je vous rejoins pour critiquer certaines écritures où, quand toute expérience est évacuée, on est dans le simulacre. Puisque ce récit est le début d'un roman, dit Li Rui, j'aimerais savoir ce qui va suivre après le prologue. Une grande épreuve ? Les écrivains choisissent un style à eux ; comment relier un style symbolique à des sentiments profonds ? Selon Philippe Forest, la réponse est complexe en raison des variations d'écriture chez les auteurs. Le roman français est souvent réaliste, mais aussi souvent sans enjeu, sans but. On rencontre des histoires vraisemblables, qui ne touchent pas à ce qu'il y a de plus profond dans l'homme. Il s'agit de trouver une langue permettant d'accéder à ce plus profond que l'homme porte en lui. Chez vous, langue, épopée et mythe se côtoient. Chez moi, la voie est l'autobiographie, en ouvrant l'autobiographie sur le réel le plus profond. Cela a trait à la question de l'identité. Dans *Arbre sans vent*, on trouve plusieurs identités qui vont de pair. Pour ma part, je travaille sur le défaut plutôt que sur l'excès d'identité : mon personnage fait l'expérience d'un défaut. L'important est de briser l'image convenue de l'identité, soit par excès soit par défaut.

En réponse à des questions dans la salle, Philippe Forest insiste sur le fait qu'en littérature, on doit avoir un sentiment d'injustice, de colère devant ses contemporains. Li Rui, quant à lui, souligne qu'on a mystifié l'art post-moderne, en répétant constamment que le meilleur est à venir. C'est un mythe. C'est comme pendant la Révolution culturelle, où tout le monde croyait à une idéologie. Dans ce cas, il n'y a plus de pensée. La couleur en Irak est en ce moment le rouge. Le monde entier est inquiet. Les images à la télévision racontent des histoires différentes : pour CNN, il s'agit d'un rouge victorieux, alors qu'à la télévision française, on voit le rouge de l'horreur, de la tragédie. La couleur de l'Irak, ajoute-t-il, n'est pas une question politique ; c'est une épreuve de la conscience humaine, dont la complexité ne peut être saisie par nos connaissances. Je me demande toujours pourquoi il existe tant d'œuvres d'art dans l'histoire. L'art n'a jamais soulagé les souffrances. Pour qui est-ce que j'écris, y compris ce récit ? J'ai un travail, je ne suis pas chômeur. Mais cette histoire est vraie pour de très nombreuses personnes en Chine. En tant que chinois, j'exprime mes sentiments à travers les idéogrammes.

Les traductrices évoquent leur travail

Martine Vallette-Hémery, qui a traduit la nouvelle de Li Rui, indique que si, dans ce récit, c'est le monde de la ville qui est évoqué, il est néanmoins présenté à travers les yeux d'un paysan ; trouver le ton juste pour l'expression littéraire d'une pensée fruste n'est pas facile, car on a un courant de conscience entrecoupé de propos au discours direct sans guillemets, parcouru de correspondances s'éclairant au fil de la lecture. L'expression des temps constitue également un problème, indique-t-elle : j'ai choisi le présent à l'intérieur duquel il y a deux degrés différents de passé. La traduction de quelques mots particuliers est ensuite abordée, notamment le titre de la nouvelle : « Couleur(s) », sans article ni nombre en chinois. Le texte, au début, montre peu de couleur dans la ville au crépuscule sous le néon des réverbères. Deux personnages, ensuite, sont peints en blanc et noir, couleurs de l'univers. Ces deux couleurs seules semblent perdre toute valeur par rapport à une autre : le rouge. En chinois, on associe le rouge au bonheur, au succès, mais ici, c'est aussi la couleur de la séduction des lèvres de la publicité et celle d'une petite paysanne devenue une citadine élégante ; c'est encore la couleur du sang d'un homme poignardé parce qu'il exhibait une femme trop séduisante. Même si le texte se termine par la pâleur de la mort, il esquisse un rapprochement entre les deux rouges, celui de la séduction et celui du sang pour suggérer le malheur qui résulte de la séduction. Il me semble ainsi que le rouge est la couleur essentielle et j'ai opté pour le titre « La couleur » au singulier, qui, s'il peut désigner le rouge, peut aussi suggérer la couleur en général dans ses variations et dans ses transformations. Li Rui exprime qu'il perçoit les problèmes de la traduction, à travers le choix du singulier ou pluriel en français, alors que la langue chinoise n'opère pas de distinction, et à travers les efforts déployés pour parfois rendre la symbolique d'un nom.

Fu Jie, qui a traduit le récit de Philippe Forest, souligne que ce sont la compréhension du traducteur, le sens esthétique et la signification des mots qui comptent dans la réussite d'une traduction. J'ai rencontré des difficultés, explique-t-elle, lorsque j'ai traduit le roman de Francis Mizio, *La Santé par les plantes*, dont le style est très différent de ce qu'on connaît en Chine, avec une emphase intentionnelle sur des expressions satiriques, et parfois triviales, comme les excréments ou la constipation ; je devais trouver des expressions correspondantes en chinois, sans pouvoir recourir aux dialectes qui offrent plus de possibilités, car j'aurais ajouté une tonalité inexistante dans l'original. En traduisant le récit de

Philippe Forest, j'ai ressenti une impression de liberté, car j'évitais la contradiction élégant/vulgaire, étranger/paysan, et je pouvais me livrer au plaisir des jeux de mots. J'ai cherché à jouer avec la langue comme on le fait avec un instrument de musique. J'ai trouvé des ressemblances avec des poèmes chinois exprimant de la tristesse et de l'indignation, comme chez Qu Yuan ou Li Qingzhao. La langue de ces poèmes m'a donné des références pour ma traduction. La langue littéraire a besoin de références. J'ai fait attention à la recherche de la poésie dans le texte de Philippe Forest. J'ai parfois aussi joué sur les tons de la langue chinoise. La littérature ancienne chinoise a sa valeur puisque j'ai pu m'en servir pour traduire ce récit. Dans la poésie et la peinture traditionnelle chinoise, la couleur est presque absente ; on y trouve surtout le blanc et le noir, alors que le rouge figure rarement dans les poèmes. Beaucoup de couleurs sont exprimées dans la nouvelle de Philippe Forest, qui s'attache au jaune, au vert et aux nuances, tandis que celle de Li Rui offre essentiellement du blanc, du rouge et du noir. Philippe Forest est intéressé par les commentaires de Fu Jie. La traduction, livre-t-il, est non seulement une correspondance entre les langues, mais entre des littératures. Cette recherche d'équivalences dans la littérature chinoise est stimulante pour moi. Dans ce texte et dans d'autres, je raconte une histoire, mon histoire, ouverte vers d'autres enfants. Dans mon premier roman, je faisais appel à Mallarmé, à Hugo et à la littérature enfantine. Avec ce texte, j'ai dans l'idée d'essayer d'ouvrir cette histoire dont je suis le témoin à d'autres histoires, venues de la littérature japonaise, et notamment de la poésie japonaise. Cette écriture est en fait une traduction. Vous-même, dit-il à la traductrice, vous avez travaillé en mouvement de traduction, y compris au sein de la littérature chinoise. Couleurs et absence de couleurs dans la peinture chinoise, on a quelque chose de comparable en Occident avec le dessin : certains peintres sont côté couleur, d'autres côté dessin. Cette opposition couleur/dessin fait sens par rapport à l'opposition figuration/abstraction. Li Rui donne son point de vue sur la comparaison entre le style de Francis Mizio et celui de Philippe Forest : ce dernier est culturel et livresque, tandis que le premier est plus oral et tourné vers la vie. La vie est d'une grande complexité ; la langue ne peut pas la simplifier. Dans mes textes, précise-t-il, on trouve de nombreuses expressions orales de paysans ; dans *Houtu* (Terre épaisse), on lit des propos grossiers chez les paysans. Le vocabulaire injurieux chinois est très riche. Si l'écrivain en fait usage en passant, ce n'est pas de la littérature. Tout le monde a envie de sortir des gros mots. Dans ces moments, la force et la richesse des propos ne passent pas par les mots livresques. Les expressions orales mélangées à l'expression écrite forment une langue vivante. Il est important de mesurer un niveau de langue, comme Han Shaogong y invite le lecteur dans son roman *Maqiao cidian* (Le Dictionnaire de Maqiao). Les paysans de *Houtu* ne peuvent pas dire des choses élégantes.

La discussion s'ouvre à la salle

Esther Lin interroge les deux auteurs ; pourquoi le jaune chez Philippe Forest et le rouge chez Li Rui ? Li Rui répond que, si le rouge est complexe dans la culture chinoise et exprime souvent la joie et le mariage, dans sa nouvelle, c'est le sang de l'homme mourant qui marque l'apogée. Philippe Forest indique qu'il ne croit pas à la symbolique des couleurs et des rêves, que c'est le récit qui donne à une couleur sa signification. Sinon, la fonction allégorique serait trop limitée. Je ne sais ce que le jaune signifie, ajoute-t-il. J'écris un récit qui utilise le jaune comme un des éléments de la fiction et de mon travail antérieur. Mon jaune n'est pas vraiment une couleur, mais un indice, montrant qu'il s'agit, non pas d'une réalité quotidienne, mais d'une

étrangeté, d'un signe de vérité, que le texte va tenter d'élucider. Muriel Détrie évoque la présence du jaune chez Proust ; elle demande à Philippe Forest ce qu'il pense du recours de Fu Jie à des références de la culture chinoise traditionnelle, et souhaite l'entendre sur sa pratique de l'intertextualité dans le texte. Annie Curien remarque qu'en un sens on revient sur le terrain de la citation, thème d'un atelier précédent d'ALIBI. Philippe Forest répond que le mur jaune de Proust ne lui est venu à l'esprit que tardivement. Le jaune comme indice de la littérature ? Pas sûr, explique-t-il, car pour moi il n'y a pas de salut par l'art, comme chez Proust. Comme Li Rui l'a dit, la littérature ne sauve de rien, elle permet d'approfondir des expériences extatiques. Sur l'intertextualité, tout dépend de l'expérience, mais, tenant compte des cultures et des époques, l'écriture vient faire écho à tout ce qui se passe. Je nourris le projet en littérature japonaise de suivre l'auteur Issa Kabayashi, pour voir comment il peut interroger mon travail. Constance-Hélène Michel-Halfon souligne la présence, malgré tout, de couleurs dans la culture traditionnelle chinoise : bleu-vert par exemple ; pour un Chinois, le jaune est la lumière sur le champ, il est aussi la couleur de l'empereur, il renvoie également à la pornographie. Sandrine Marchand demande aux deux auteurs si, quand ils écrivent, ce sont les images ou les mots qui les portent. C'est en écrivant, indique Li Rui, que j'ai pu ressentir ce que j'éprouvais sur la couleur : comme une révélation pour moi ; parfois, on ne fait plus attention aux sons, aux goûts. Dans le grand débat « la littérature est-elle œil ou oreille ? », répond Philippe Forest, je suis « œil » : je pars d'images, je pense peu aux mots, je reviens à des images différentes ; c'est pourquoi il est difficile de décrire la couleur, car les mouvements d'images en images s'opèrent par les mots. Li Rui dit que la vue des tapisseries de la « Dame à la licorne » qui mettent en scène les cinq sens, au musée de Cluny, l'a inspiré. Avant cette nouvelle, précise-t-il, je n'aurais jamais donné la priorité à l'un des sens dans mon écriture ; j'écrirai peut-être plus là-dessus. Annie Curien note qu'il est beaucoup question de corps dans ces récits, elle interroge les écrivains sur le rapport corps/couleur. Philippe Forest parle de la transparence comme d'une absence de couleur ; le corps de l'enfant est fantomatique, il éprouve la couleur sur le mode de l'extériorité. Li Rui explique qu'il décrit plus concrètement le corps que Philippe Forest ; qu'il a constamment relié le corps à la variation des couleurs, réalisant une description conflictuelle entre le corps et les couleurs. Muriel Détrie suggère un titre commun aux deux nouvelles, en dépit de leurs différences : la couleur de la mort. Annie Curien annonce que le prochain thème d'ALIBI sera précisément la mort, et souligne le lien des discussions d'aujourd'hui aux travaux précédents sur les thèmes de la citation et de la survie. Dans le texte de Ying Chen, à l'atelier sur la survie, ajoute Muriel Détrie, on trouvait une semblable image d'un enfant mort frappant à la porte. Un autre traçage commun est mis en valeur par Annie Curien, car Leung Ping-kwan, tout comme Philippe Forest, faisait le détour par le Japon pour mener le récit.

En conclusion, Philippe Forest estime que le temps donné à la discussion dans cette réunion permet d'aller sur un terrain où l'on ne va pas d'habitude ; dans les colloques, on fait trop souvent un « usage publicitaire », d'auto-proclamation. Ici, une discussion en profondeur est menée sur un thème ; il poursuivra dans ce travail de découverte de la littérature chinoise. Li Rui, pour sa part, se réjouit de ses visites en France pour parler de littérature. La France, conclut-il, est amie de la littérature.

Annie Curien