



Destins nomades





POSTFACE

de Gérald Purnelle

Un corpus « exotique »

Dans la bibliographie riche et multiple de Daniel De Bruycker, où voisinent romans et volumes de poésie, une série de publications se signale par des conditions inhabituelles et particulières, sur les plans générique, formel et poétique. Groupée sous le surtitre de *Destins nomades*, elle compte à ce jour cinq volets, dont la parution a commencé en 1995. Les quatre premiers, de longueur inégale, jalonnent ainsi une entreprise progressive et épisodique, que l'auteur a choisi de rassembler ici, et qu'un cinquième et dernier recueil, intitulé *Passeports pour ailleurs*, est venu couronner en 2018; bien qu'il ne soit pas repris dans le présent volume, en raison de sa longueur et de sa parution récente, il est primordial de le considérer selon sa place dans l'ensemble en question, afin de prendre la mesure globale de celui-ci¹.

Ce dernier opus du cycle des *Destins nomades* (*DN5*) est le plus original et le plus élaboré : sous-titré « Poésie mémorielle Wu-sun », il rassemble la traduction de

1. Selon leur place dans ce volume récapitulatif, nous abrégerons les quatre premiers en *DN1*, *DN2*, *DN3* et *DN4*, et *Passeports pour ailleurs*, en *DN5*.

nonante-neuf poèmes attribués à un peuple nommé les Wu-sun, qui aurait vécu au centre de l'Asie, et dont les caractères ethniques et linguistiques en font des Indo-Européens, blonds aux yeux bleus, proches des Celtes, et de langue tokharienne. Ces poèmes, nommés *mæñawídhae*, ressortissent à un rituel séculaire des Wu-sun, le « poème-testament » : chacun, sa dernière heure venue, compose un poème légué à ses proches, où il fait le bilan de sa vie et délivre un ultime message. « Œuvres d'éleveurs montagnards, de guerriers ou d'artisans, [qui] posent et reposent au ciel lointain la même éternelle question : “Voici qui je fus. Montrez-moi où aller maintenant” » (quatrième de couverture).

Le recueil est flanqué d'un péritexte important : une introduction où le traducteur (Daniel De Bruycker) raconte sa rencontre avec le savant croate qui a découvert ces poèmes, les a collectés et étudiés ; des notices sur les Wu-sun, leur langue, leur système d'écriture et ses supports, la poétique des textes – lesquels font par ailleurs l'objet de commentaires individualisés. Ceux que le savant a pu retrouver sont datés du VIII^e au XX^e siècle. Il en a révélé le mode inédit d'écriture, ou de fabrication, dont l'histoire présente trois phases : les neuf vers du poème étaient à l'origine notés sur neuf fils verticaux au moyen de feuilles et brindilles ; celles-ci furent ensuite remplacées par de menues pièces métalliques ; enfin un alphabet phonétique a été dessiné à partir de ces objets. Une lecture de *Passeports pour ailleurs*, associée au présent volume, est hautement recommandée.

Quelques sensibles différences se marquent d'un volet à l'autre, qui seront détaillées ci-dessous ; la principale porte sur leur longueur et leurs conditions de publication : les trois plus longs ont constitué des ouvrages séparés

(*Poèmes de Hou Dang Ye*, *Ghazâls des Hu*, *Passports pour ailleurs*), tandis que le poème *Sous l’olivier* (*DN4*) n’est paru qu’en revue, et le poème *Ascension* (*DN2*) est inédit.

Les «genres» poétiques illustrés sont variables, tout comme les langues et les époques placées à l’origine des textes «traduits» par Daniel De Bruycker : les *Poèmes de Hou Dang Ye* (*DN1*) sont des poèmes chinois du VII^e siècle, *Ascension* (*DN2*) un apologue chinois du XI^e siècle; les *Ghazâls des Hu* (*DN3*) des poèmes tissés par les habitants tadjiks d’une ville inconnue en Afghanistan; *Sous l’olivier* (*DN4*) un conte en vers libres par le découvreur des poèmes tissés de *DN3*.

L’unité du corpus ainsi formé se définit néanmoins par un trait commun aux cinq ensembles : les quatre qui ont été publiés ont d’abord été présentés comme traduits par notre auteur – Daniel De Bruycker – à partir d’originaux eux-mêmes présentés comme authentiques, tirés de civilisations, de cultures et de traditions littéraires étrangères, voire exotiques – elles appartiennent toutes à l’Asie –, tandis que, dans un second temps, leurs réelles conditions de production ont été plus ou moins révélées : tous sont de pures créations de Daniel De Bruycker, qui en l’occurrence a tout inventé, depuis les auteurs jusqu’aux textes, en passant par l’ensemble des informations qui assortissent les uns comme les autres et visaient à étayer leur prétendue authenticité.

En histoire littéraire, ce type de production porte un nom, d’ailleurs double : quand un auteur invente à la fois un écrivain et une œuvre en les faisant passer pour authentiques (dotés d’une existence réelle), on parlera de *supercherie littéraire* ou de *mystification*. Notre auteur, quant à lui, a placé ce corpus multiple, et donc son projet global, sous l’étiquette générique plus explicite de «poésie-fiction».

Tout l'enjeu de notre analyse sera de confronter ces textes et cette entreprise à ces catégories, pour en tirer un sens global d'ordre poétique.

Quelques expériences antérieures

Par-delà la forme de mystification qu'ont d'abord revêtue les trois ensembles principaux du corpus (*DN1*, *DN3* et *DN5*), on observe que trois motifs au moins ont gouverné la démarche de l'auteur : se frotter à plusieurs civilisations asiatiques, écrire « à la manière de » ces cultures en s'inspirant de traditions littéraires existantes dont il a une connaissance approfondie, mais aussi les imaginer pour une grande part, voire totalement.

Avant d'aborder la notion de mystification ou de supercherie pour l'éprouver au contact de notre corpus, il n'est pas inutile d'évoquer, de façon non exhaustive, voire de classer, quelques types de productions poétiques de langue française antérieures à De Bruycker et fondées sur les mêmes prémisses : l'inspiration culturelle exotique, le tropisme oriental, une écriture adaptée à l'objet et à la source annoncée. Elles forment un prisme allant de la traduction de textes authentiques à la pure mystification, en passant par l'écriture personnelle inspirée d'autres civilisations. Épinglons quelques cas exemplaires, qu'en raison de la référence du premier volet des *Destins nomades*, nous choisissons du côté de la poésie chinoise, mais aussi japonaise.

Ils peuvent être classés comme suit – cette classification ne définit à priori pas un corpus ou une constellation de genres poétiques naturellement liés, mais fournit une diversité de pratiques auxquelles confronter *Destins*



nomades, afin de mieux cerner les spécificités de ces derniers, en glanant quelques éléments factuels propres à nous éclairer sur notre corpus.

A. Un traducteur, lui-même poète ou non, livre sa traduction de poèmes étrangers, tirés de corpus préexistants, d'un ou plusieurs poètes dont l'existence est avérée.

B. Un poète compose des poèmes personnels, publiés sous son nom, sans aucun élément de supercherie, à la manière de la poésie chinoise ou japonaise, ou s'inspirant de celles-ci, de la culture et de la poésie de ces langues.

C. Un écrivain invente un auteur et son œuvre et les publie en les faisant passer pour authentiques, n'assumant en apparence que le rôle de traducteur : il s'agit de la mystification.

Traductions de poésie chinoise et japonaise

Le cas de la traduction est à priori simple. On observe toutefois, parmi les premières expériences de poésie chinoise traduite au XIX^e siècle et au début du XX^e, une variation de codes appliqués au paratexte (la couverture, la page de titre, les introductions) dont le détail nous sera utile pour l'analyse des mystifications.

Selon le premier code, le nom du traducteur est placé en position d'auteur, au-dessus ou au-dessous du titre, et nulle mention n'est faite de la nature de l'ouvrage, qui est pourtant la traduction d'un corpus exotique : le paratexte est ambigu, voire trompeur.

Une des premières traductions de poésie chinoise est *Le Livre de jade* ; sa première édition (1867) porte sous le titre la mention « par Judith Walter » (plus tard : Judith Gautier). Sans aucune précision ni aucun paratexte sur la poésie chinoise, elle induit un doute chez le lecteur :





s'agit-il de poèmes « chinoisants » de l'autrice, ou d'une traduction non annoncée comme telle ?

Le deuxième code est plus explicite : le nom du traducteur réel est toujours placé en position d'auteur, mais un élément paratextuel signale explicitement ou implicitement la traduction.

Un exemple : les *Poèmes de Chine* d'Émile Blémont (1887) sont donnés comme traductions non par la page de titre (composée selon le code 1), mais par le préfacier et la table des matières (les noms des poètes traduits figurent en table des matières, non sous les poèmes).

Enfin, le troisième code est le plus vérifique : sous le titre, et non au-dessus, est précisé « traduit du... par... », l'ouvrage étant composé avec ou sans autre paratexte.

Le cas du *Livre de jade*, typique d'une certaine pratique poétique, est d'autant plus surprenant, même à son époque, que l'ouvrage avait été précédé en 1862 par les *Poésies de l'époque des Thang* « traduites du chinois pour la première fois avec une étude sur l'art poétique en Chine et des notes explicatives, par le marquis D'Hervey-Saint-Denys », ce qui ressortit au code 3.

D'ailleurs, la deuxième édition de la traduction de Gautier, en 1902, passe au code 3 pour rétablir la réalité, par la mention « poésies traduites du chinois par Judith Gautier, nouvelle édition considérablement augmentée [...] », avec pour paratexte un « Prière d'insérer » de l'éditeur et un « Prélude » de l'autrice, sur les poètes chinois, leurs usages et leur versification. Ceci dit, si Gautier traduit bien des poèmes chinois, on soupçonne que quelques poèmes sont de son cru, insérés dans l'ensemble.

On observe parfois une divergence de codes à l'orée d'un même ouvrage : la couverture des *Poèmes de la libellule* (1885) respecte le code 1 (« par Judith Gautier »), tandis





que la page de titre est plus explicite : « traduits du japonais [...] par Judith Gautier » (code 3).

La Flûte de jade de Franz Toussaint, dans la collection « Ex oriente lux » d'Henri Piazza (1920), obéit au code 1, sans mention de traduction, ni noms de poètes, mais avec pour sous-titre « Poésies chinoises ».

En 1936, pour composer *Dodoïtzu*, Claudel s'est librement inspiré de l'anthologie de Georges Bonneau, *Anthologie de la poésie japonaise*, parue l'année précédente. La publication en volume, chez Gallimard en 1945, adopte le code 1 : « *Dodoïtzu* de Paul Claudel » en couverture et « *Dodoïtzu*, poèmes de Paul Claudel » en page de titre. Seul le paratexte de Claudel sous-entend la traduction. Il était plus précis pour ses *Autres poèmes d'après le chinois* (traduits d'après Gautier) et ses *Petits poèmes d'après le chinois* (1935).

Les codes 1 et 2 créent et entretiennent une ambiguïté auctoriale qui n'est pas sans préfigurer celle qui habitera d'autres pratiques telles que la mystification.



Poèmes exotiques orthonymiques

Autre est le cas des poètes qui, influencés et inspirés par la poésie et la culture chinoise ou japonaise, produisent eux-mêmes des poèmes personnels qui présentent des traits thématiques et formels qui les apparentent à leur source d'inspiration. Ces traits peuvent leur donner une apparence de traduction plus ou moins grande mais non justifiée. Mais par ailleurs, rien, dans l'intention poétique et éditoriale de l'auteur, ne tend à produire une supercherie ou une ambiguïté auctoriale. La question relève à nouveau, ici comme ailleurs, du contenu du paratexte, mais aussi de la réception.



Le cas le plus exemplaire est sans conteste celui de Victor Segalen – un modèle avoué de notre auteur Daniel De Bruycker. En trois œuvres au moins, dont une posthume, Segalen pratique la « fiction chinoise¹ » pour « exprimer [non] le monde intérieur d'un Chinois, mais bien celui du poète », figurant une « Chine mythique, envers l'imaginaire de la Chine réelle ». « Le déguisement chinois a été adopté pour faciliter l'exploration du moi » ; « [...] c'est [...] par délégation qu'il exprime les sentiments très réels et très forts que les êtres lui ont inspirés », ce qui lui permet de « voiler sa pensée sans la dissimuler tout à fait ». Ce qui se manifeste dans *Stèles* (1914), *Peintures* (1916) et *Odes* (posthume, 1926), c'est donc, pour le dire simplement, une poésie essentiellement personnelle, mais où le lyrisme, fortement contrôlé et orienté par cette délégation à une voix doublement autre (la construction d'un poème à la manière d'une autre culture), peut s'exprimer sans répondre aux codes en cours dans la poésie occidentale : Segalen « entend nous suggérer les grands thèmes de sa pensée et les préoccupations fondamentales de son esprit ».

Selon Bouillier, « Segalen a donc opéré dans son recueil [*Odes*] un habile dosage de chinois et d'occidental par goût de l'exotisme, donc de divers, pour utiliser le fruit de ses expériences chinoises, pour y introduire le piment de l'étrangeté ». Ce mélange fut toutefois assez subtil pour « plonger ses lecteurs dans la perplexité et [...] leur faire croire à la traduction ou au pastiche » : « [...] les premiers lecteurs sans malice pensèrent immé-

1. Les citations sont d'Henri Bouillier, dans Victor SEGALEN, *Oeuvres complètes*, tome II, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », pp. 13, 14, 7, 15.



dialement, et ce malentendu persiste, que ces poèmes étaient traduits ou imités du chinois.»

Donc : une écriture personnelle sous influence culturelle et imitation partielle peut être confondue avec la traduction (en raison du code 1, auquel les lecteurs du début du siècle sont accoutumés) et, en aval, la supercherie.

Hormis les proses des *Peintures*, qui sont des tentatives de rendre par les mots l'effet des peintures chinoises, Segalen a apporté un soin particulier à la forme de ses poèmes : les *Odes* sont composées sur un vers au rythme régulier de cinq et sept syllabes, selon un «rythme chinois», qui aboutit à une sorte d'alexandrin asymétrique et rimé. Quant aux *Stèles*, leurs paragraphes sont typographiquement disposés de façon à figurer les stèles verticales sur lesquelles ils sont supposés avoir été écrits.

Enfin, la construction d'une poésie à la chinoise par Segalen dépasse la simple écriture du poème :

[...] je ne crois pas qu'on puisse traduire vraiment une poésie chinoise sans l'entourer de ce qui l'entoure vraiment à la Chine, le commentaire. Ces poèmes, bien que n'étant pas des traductions, seront donc constitués de strophes, suivie d'une prose qui les *expliquera*¹.

Composées en 1926 sous une forme manuscrite et calligraphique, puis publiées en 1927 et en 1942, les *Cent phrases pour éventails* de Claudel procèdent d'une «émulation amusée du poète occidental confronté à l'extrême

1. Segalen, dans une lettre à Jules de Gaultier, cité par Annie JOLY-SEGALEN dans sa préface à : Victor SEGALEN, *Odes suivies de Thibet*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 7.





brièveté du haïku japonais et à tout cet “attirail” quasi rituel¹ : « [...] l'auteur a essayé d'appliquer, en les transformant suivant son propre goût, les principes de la poésie japonaise [...] »².

Ces deux poètes majeurs ont ainsi imité des formes originelles, ou les ont inventées. Dans leurs deux cas, la voix lyrique qui s'exprime dans le poème est bien la leur, même si elle prend le détour ou les dehors d'une fiction formelle empruntée à une autre civilisation.

Mais une dernière forme de production poétique « exotisante » est possible : maints autres poètes ont pu rédiger des poèmes qui, sans être nécessairement écrits « à la manière » d'une autre culture ou d'une autre littérature, se placent sous la voix de locuteurs que l'on ne peut rapprocher d'eux, puisqu'ils sont clairement ou implicitement identifiés comme autres, et situés ailleurs et dans le passé. Un inventaire de ces poèmes épars serait à faire ; bornons-nous à citer un exemple, plus proche de Daniel De Bruycker : le premier recueil d'Henry Bauchau, *Géologie* (1958), contient divers poèmes d'inspiration exotique, prêtés à des locuteurs « d'époque » non nommés : on y lit entre autres une « Mélopée viking », « Trois chansons d'Asie amère », des « Tombeaux pour des archers ».

Supercherie et mystification

Jean-François Jeandillou a naguère étudié en profondeur la question des mystifications littéraires dans deux ouvrages :

-
1. Michel Truffet, dans Paul CLAUDEL, *Cent phrases pour éventails*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », p. 138.
 2. Paul CLAUDEL, cité dans le volume de l'*Oeuvre poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1967, p. 1150.



l'essai *Esthétique de la mystification*¹ et l'anthologie *Supercheries littéraires : La vie et l'œuvre des auteurs supposés*².

Il y classe d'abord les divers types de productions textiles de naturel littéraire fondées sur une démarche de falsification, destinées à duper la société et les lecteurs, ou qui ont cet effet. On distingue :

- le *plagiat*, lorsqu'un auteur A s'approprie et fait passer pour sien un texte existant dans la réalité et qui est l'œuvre d'un auteur B ;
- la *parodie* et le *pastiche*, lorsqu'A produit et présente explicitement pour sien un texte écrit à la manière de B, soit comme exercice de style (pastiche), soit pour s'en moquer (parodie) ;
- l'*apocryphe*, lorsqu'A fait passer comme ayant été écrit par B un texte qu'il a forgé lui-même ;
- la *mystification*, lorsqu'A fait passer pour écrit par un auteur fictif B un texte ou une œuvre qu'il a forgés lui-même ; Gérard Genette l'appelle « pastiche imaginaire³ ».

Ce qui différencie la mystification des autres formes d'abusement littéraire est clair : dans tous les autres cas, l'auteur B a existé dans la réalité, alors que dans la mystification, il est inventé au même titre que l'œuvre qu'on lui prête ; ceci oppose notamment les deux cas d'invention de texte fictif que sont l'apocryphe et la mystification.

Dans ce second cas, l'auteur B, fictif, est appelé « auteur supposé », et l'auteur A, « supposant ».

1. Jean-François JEANDILLOU, *Esthétique de la mystification*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.

2. Jean-François JEANDILLOU, *Supercheries littéraires : La vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Paris, Droz, 2001.

3. Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, pp. 172-179.



La forgerie d'une supercherie littéraire ne produit pas seulement un objet, le texte, mais une fiction, si minimale soit-elle : l'existence d'un auteur, sa biographie, et une histoire du texte :

[...] la réalité historique [est] bien [prétendument] attestée grâce à des procédures d'authentification (témoignages, documents, recouplements biographiques) qui incombent soit à un éditeur, soit à un simple préfacier¹.

Quand l'auteur supposé est étranger, l'œuvre est publiée « sous l'artifice d'une pseudo-traduction² ». L'auteur supposant assume donc les apparentes fonctions de traducteur, de biographe et d'exégète, qui « tendent à prouver la réalité de l'auteur supposé³ ». Plus précisément,



l'auteur réel choisit [...] de ne pas celer son identité pour faire œuvre de biographe, de glosateur ou, plus simplement, de préfacier [...]. Déjà connue du lecteur, la signature sert à consolider la mystification puisqu'elle engage la responsabilité d'un écrivain dont l'existence n'est pas douteuse ; mais elle livre du coup un indice utile, laissant induire l'identité (aux deux sens du mot) du véritable fabricateur⁴.

Rappelons deux exemples célèbres de mystification poétique, à la fin du XIX^e siècle. En 1885, Gabriel Vicaire et Henri Beauclair parodient le maniérisme symboliste

1. JEANDILLOU, *Supercheries littéraires*, p. 474.

2. *Ibid.*, p. 476.

3. JEANDILLOU, *Esthétique de la mystification*, p. 153.

4. *Ibid.*, p. 154.





et décadent en inventant un poète et son recueil, *Les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette*: la supercherie a fonctionné¹, tout comme celle de Pierre Louÿs qui, en 1895, publie *Les Chansons de Bilitis*, comme une traduction par ses soins des poèmes d'une poétesse grecque alléguée comme authentique. Ici aussi, d'aucuns s'y laissèrent prendre².

Une fois leur effet de mystification produit, de telles supercheries ont pour horizon, sinon pour vocation, d'être éventées ou révélées : « Le statut d'auteur supposé est temporaire, car une fois la supercherie éventée, l'auteur réel ajoute habituellement son nom en tête de l'ouvrage³. »



Il est dès lors intéressant de suivre l'usage, dans leur paratexte, des codes que nous avons dégagés pour les traductions authentiques : leur évolution peut participer au dévoilement progressif de la supercherie. Le recours aux codes 2 ou 3, qui annoncent l'ouvrage comme étant une traduction, contribue directement à la mystification, par l'affirmation explicite d'une traduction, laquelle constitue précisément la supercherie – tandis que le retour au code 1 tend à lisser celle-ci, en rendant à l'auteur mystificateur la paternité du texte supposé.



La première édition de *Bilitis* porte pour titulature : « *Les Chansons de Bilitis*, traduites pour la première fois par P. L. [sic] », soit le code 3, avec dissimulation partielle de l'auteur pseudo-traducteur. La deuxième (1898) la reprend en page de titre (« *Les Chansons de Bilitis* traduites du grec par Pierre Louÿs »), mais la couverture qui la précède enclenche le code 1 (« Pierre Louÿs / *Les Chansons*

-
1. JEANDILLOU, *Supercheries littéraires*, pp. 220-244.
 2. *Ibid.*, pp. 3-16.
 3. *Ibid.*, p. 475.



Bilitis) : une ambiguïté mène à la levée partielle de la mystification, d'autant plus qu'est précisé comme sous-titre générique « roman lyrique ». Enfin la troisième édition (1900) tend encore quelque peu à entretenir le doute, en mixant les énoncés des précédentes : même couverture qu'en 1898, mais maintien de la mention litigieuse en page de titre (« Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis*, traduites du grec»), ce qui, on l'a vu, peut tendre à assimiler l'ouvrage à une traduction authentique. Quant au paratexte susceptible d'étayer l'illusion d'authenticité du texte forgé et de l'auteur supposé, il comprend une « Vie de Bilitis », des notes en première édition et une bibliographie (fictive) dans les deux suivantes.

Une variation et une progression semblables dans le paratexte s'observent dans un autre cas de supercherie poétique, une fausse traduction, qui nous intéressera également en ceci que la langue d'origine des faux poèmes est le chinois¹. *Le Pavillon des délices regrettées* paraît en 1942, avec la mention « traduit du chinois », mais sans nom d'auteur (supposé) ni de traducteur. Seule une notice finale forge la fiction d'un poète nommé Tsing Pann Yang, qui, ayant vécu au XIX^e siècle, serait l'auteur de ces poèmes d'amour. À cette forme du code 3 sans noms succède, dès la deuxième édition (1946), la mention du (faux) traducteur Yves Gandon en position d'auteur, corrigée par la précision « traduit du chinois » (code 2). La troisième édition (Laffont, 1947), augmentée de poèmes du même auteur supposé, affiche la même titulature, mais un « Avertissement » livre un aveu du faux traducteur vrai auteur, qui assume enfin la paternité de l'ensemble :

1. *Ibid.*, pp. 195-203.



J'ai été Ting Pann Yang, poète chinois. Je ne joue pas sur les mots, [...]. Je m'explique. [...] D'aucuns prétendront que je leur fais un conte et que les poèmes de Tsing Pann Yang, comme le poète lui-même, sont nés d'un rêve d'opiomane. Je leur répondrai seulement que je répugne à la drogue et me défends d'en user. Et pourquoi, je vous prie, un poète du xx^e siècle ne serait-il pas la réincarnation d'un poète du xix^e? [...] Mon rôle s'est borné [...] à la traduction d'un texte dont je fus l'auteur dans un autre temps et sous un autre corps.

Formes de la poésie-fiction des *Destins nomades*

Plus d'un trait du corpus des *Destins nomades* les rapproche de la mystification littéraire ainsi définie, mais certains les en distinguent. Il convient de les confronter aux critères d'analyse que nous avons engrangés et, pour ce faire, d'en décrire précisément la forme et le contenu.

Modes propres de la poésie-fiction

Premier trait de différence : une mystification est généralement un *unicum* : un auteur supposant, un auteur et une œuvre supposés¹. De Bruycker, quant à lui, montre, en rassemblant sa production, qu'elle constitue une entreprise progressive, développée dans le temps, en plusieurs phases ; et si ses volets accusent une certaine hétérogénéité (les civilisations évoquées sont différentes, tout

1. Dans nos exemples, seul Gandon a produit plusieurs groupes de textes attribués à son poète chinois, tous rassemblés dans la troisième édition, celle où il avoue son auctorialité.



comme les genres poétiques), on observe néanmoins une cohérence de la démarche répétée.

Reprendons la chronologie du corpus.

En 1995 paraissent à L'Arbre à paroles les *Destins nomades*. La titulature de ce recueil homogène, qui donnera son titre à l'entreprise subséquente, obéit au code 1 : « Daniel De Bruycker / Destins nomades / Les peuples macrosciens » ; rien ne tend fortement à faire passer ces textes pour des traductions d'authentiques ; aucun paratexte ne les accompagne, hormis une définition de « macrosciens » (« peuplades misérables vivant sous les hautes latitudes ») : tout concourt à suggérer que l'ouvrage est une pure construction imaginaire du poète – ce qu'il est d'ailleurs. Le lecteur y aura vu une poésie exotisante de celui-ci, un peu à l'instar d'Henry Bauchau, que nous avons signalé.

C'est ensuite (si nous suivons la chronologie) que s'enclenche la tentation mystificatrice : il faut que l'auteur invente « son » poète chinois Hou Dang Ye pour qu'ensuite il reprenne les *Destins nomades* sous les atours d'une mystification. La plaquette parue à L'Amourier en 2000 porte d'ailleurs pour surtitre sériel « Destins nomades 1 ». Comme dans le cas de la traduction des *Poèmes de la libellule*, la couverture respecte le code 1 (« Daniel de Bruycker / Poèmes de Hou Dang Ye ») et la page de titre le code 3 (« Poèmes de Hou Dang Ye / traduits et présentés par Daniel De Bruycker »), celle-là pouvant apparaître comme une synthèse incomplète de celle-ci – les conditions de la supercherie sont créées, ambiguïté comprise.

Quatre ans plus tard, la reprise modifiée de *Destins nomades* adopte les mêmes codes, empruntés à l'usage des mystifications ; à la couverture s'oppose la page de titre : « *Ghazâls des Hu* / Recueillis et mis en persan par



Bur eddin al-Çekery / Traduits et présentés par Daniel De Bruycker» – le tout sous l'étiquette «Destins nomades 2» (devenue *DN3* dans notre volume). La série est amorcée. Elle se complète en 2018 par le troisième volume, les «Destins nomades 5» titrés *Passeports pour ailleurs*: la page de titre est analogue à *DN3*: sous le titre et le sous-titre *Poésie mémorielle Wu-sun* figurent «Textes choisis et établis par Ilan Precjev-Ilan / Traduits et présentés par Daniel De Bruycker», tandis que la couverture applique le code 1: nom de l'auteur supposant en tête, comme s'il était l'auteur d'un recueil de poèmes normal. Cette hybridation des codes est propre à entretenir la fiction qu'est la mystification. On voit qu'elle provient des traductions passées.

Un auteur «exotisant» s'est mué en auteur supposant à partir de la création d'un poète fictif, le chinois Hou Dang Ye. S'ensuivit la conversion d'un premier essai de création exotique en construction complexe. (Il est même possible que les poèmes de Hou Dang Ye aient d'abord été écrits comme l'avaient été les premiers *Destins nomades*, en toute autonomie, pour ensuite recevoir leur propre conversion en supercherie augmentée.)

Que les premiers *Destins nomades* soient venus se placer en deuxième position fait sens: De Bruycker, dans cette séquentialité, paraît avoir d'abord inventé un auteur *unique*, nommé et identifié, conformément à l'usage général de la mystification littéraire, qui dans tous les cas, ou peu s'en faut, forge *un* auteur pour *un* texte (tels Louÿs pour Bilitis ou Gandon pour Tsing Pann Yang).

Puis il a conçu des corpus textuels collectifs et anonymes pour les deux suivants: d'abord, pour les *DN3* recomposés, des poèmes attribués à une communauté, sans auteurs explicites, dans une période courte (deux



siècles) ; puis, pour *DN5*, des poèmes souvent anonymes, issus d'une culture séculaire et dont la production s'étale sur quinze siècles. Ceci déroge à l'usage général de la mystification. Cet écart chez De Bruycker est un indice de la spécificité de son entreprise : même si elle l'inclut aussi, elle dépasse le simple ludisme de la supercherie (inventer un poète). Un autre fait le corroboré : les *Poèmes de Hou Dang Ye* sont situés dans un monde passé réel, la Chine médiévale, fortement et savamment documentée dans le paratexte, tandis que dans d'autres volets, peuples et données pseudo-historiques se mêlent à davantage d'imaginaire. Tout indique donc que, d'étape en étape, le projet de « poésie-fiction » s'est développé dans ses principes mêmes.

Les paratextes du traducteur

Selon les modes de la mystification, l'auteur supposant assume les fonctions péritextuelles de traducteur, de préfacier, de biographe, d'exégète, de commentateur – de conteur aussi.

C'est que le jeu des *Destins nomades* vaut autant dans l'invention du paratexte qui vise à authentifier et à documenter les textes forgés que dans ceux-ci ; on a vu que c'était déjà le cas dans les mystifications antérieures (les « vies » chez Louÿs ou Gandon) : « l'apparat critique n'importe pas moins que l'œuvre », car la « dimension textuelle du faux nom et la constitution corollaire d'une biographie sont des paramètres essentiels de la supposition [...]»¹ :

1. JEANDILLOU, *Supercheries littéraires*, pp. 486 et 477.

Puisque l'auteur supposé est par définition inconnu, à la différence de son homologue apocryphe, un nom seul ne saurait suffire à cerner sa personnalité, et c'est donc le péritexte éditorial qui apporte les renseignements idoines. L'ensemble de l'apparat critique (introductions, préfaces, notes biographiques ou exégétiques) vaut donc d'être lu non seulement comme mise en scène du texte, mais aussi comme mise en situation de l'auteur supposé, voire de son auteur supposant¹.

Mais la fonction de ce fameux péritexte, ou appareil critique, ne se limite pas à cela : on observe qu'à travers le processus de création fictionnelle, il entre pleinement dans la démarche à la fois créative et ludique de toute mystification (ou de toute poésie-fiction) : dès *DN1*, il s'est bien agi d'inventer une fiction de récit tout autant qu'un monde, un auteur et un corpus textuel. On le voit à nouveau en observant le contenu et l'évolution de ce péritexte, de volume en volume.

Chaque volet contient une introduction où est narrée la découverte du corpus textuel dont elle précède la traduction. Dans ces récits à la première personne (*DN1*, *DN3* et *DN5*), la signature, mais aussi divers détails vérifiables dans sa propre biographie, identifient clairement le narrateur au traducteur nommé en page de titre, l'être biologique Daniel De Bruycker, né à Bruxelles en 1953, qui prend ainsi en charge la totalité de chaque volume («J'étudiais le chinois» dans *DN1*) et s'implique dans la fiction – laquelle touche ainsi à l'autofiction. Les événements narrés, qui lui arrivent personnellement, revêtent une part de romanesque qui tend à faire de

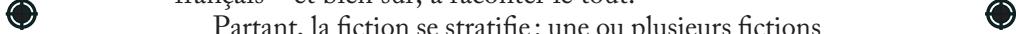
1. JEANDILLOU, *Esthétique de la mystification*, p. 151.



chaque introduction, tout autant qu'un récit d'apparence véridique, une sorte de nouvelle, voire de conte : par exemple la relation amoureuse dans *DN1*, la visite chez le libraire dans *DN3*, ou la double rencontre du chercheur croate dans *DN5*.

Le narrateur trouve, cherche, enquête, étudie et analyse.

À partir du deuxième volume (*DN3*), l'auteur dédouble cette fonction générale en créant, outre des corpus poétiques et les conditions de leur découverte, des médiateurs à celle-ci : Bur eddin al-Çekery pour les *Ghazâls des Hu*, Ilan Precjev-Ilan pour la poésie mémorielle wu-sun. Contrairement à *DN1*, ce sont eux les découvreurs et les interprètes des textes, le narrateur limitant son rôle à trouver la trouvaille du premier ou à répondre à l'appel du second et, dans les deux cas, à traduire les corpus en français – et bien sûr, à raconter le tout.



Partant, la fiction se stratifie : une ou plusieurs fictions secondes (la vie des découvreurs, l'enquête du traducteur, la rencontre du spécialiste) viennent doubler la fiction première : dans le passé de la fiction ont existé des personnes qui sont à l'origine de la sauvegarde des textes retrouvés ; le hasard a permis à quelques modernes de découvrir ceux-ci (le traducteur lui-même en *DN1*, le marchand de tapis en *DN3*, le linguiste en *DN5*) ; le traducteur a été chaque fois amené à rencontrer ces textes et à les traduire.

Tout montre que la dimension fictionnelle de la poésie-fiction ne pouvait se limiter aux poèmes : l'entreprise réclame la création des éléments satellites qui les accompagnent, et concourt ainsi à faire des longues introductions des œuvres en soi. Selon ce même schéma récurrent, on pourrait même lire les trois volets principaux en





inversant la perspective de lecture : les poèmes accompagnent une fiction d'abord romanesque, autant que celle-ci se limite à introduire ceux-là, voire davantage. Récits rapportés, récit personnel, notices sur les producteurs des textes fictifs s'entremêlent ; ils racontent la vie du poète chinois, l'histoire des textes persans, mais aussi celle, romanesque, des découvreurs premiers. Ainsi se bâtissent de courts romans à tiroirs, dont les imbrications dénotent un niveau de sophistication au moins égal à celui des poèmes inventés (c'est aussi le cas dans *DN2, Ascension* : la notice englobe un récit d'époque qui introduit et commente le poème du sage chinois).

Par ailleurs, là où ils sont présents, les commentaires et notes aux poèmes (*DN1, DN3, DN5*), mais aussi et surtout les gloses de *L'Ascension*, paraissent appliquer le principe de Segalen : on ne peut « traduire » une poésie, chinoise ou autre, qu'en l'« entourant » de son commentaire – ou : glosier la poésie peut être aussi important pour la démarche poétique que l'écriture du poème.

Si la diversité du cycle paraît procéder des intérêts multiples de De Bruycker pour diverses civilisations, et des ressources de son imagination, l'unité de son cycle se fonde sur quelques traits majeurs, que l'on retrouve à trois, quatre ou cinq reprises. Toujours une érudition tout autant réelle qu'elle-même imaginaire vient nourrir les récits de découvertes, mais aussi les annotations, les notices philologiques ou linguistiques : ainsi de la connaissance qu'à l'auteur des langues, des cultures, des traditions et des formes poétiques (le vers chinois, le « genre convenu des “poèmes de la Frontière” » (p. 20), le *ghazāl* et la versification persane). Cette érudition joue le jeu du genre : le Daniel De Bruycker signataire des cinq traductions est





aussi un chercheur rompu à la discipline de la philologie, de l'histoire littéraire et de l'histoire tout court.

L'imaginaire se mêle au réel historique, sur un mode ludique destiné au partage. Le jeu consiste à multiplier les éléments d'authentification (des textes, des faits, mais aussi de la démarche du chercheur) à coups de références (vraies ou forgées), de critique des sources, de raisonnements, d'hypothèses. Dans le même sens, un doute méthodique est entretenu, notamment sur l'authenticité des quatre ensembles mis sous le nom de Hou Dang Ye, en raison de la diversité des genres ; ailleurs, une première erreur est réfutée : les *Ghazāls des Hu* ne peuvent être l'œuvre des nomades, mais bien celle des sédentaires.

Chaque mini-roman s'offre au lecteur comme un jeu de dépistage du vrai et du faux : l'érudition de l'auteur se déploie dans tous les sens, les faits et noms historiques sont généralement authentiques (empereurs, peuples, lieux) : Nichapur, patrie d'Omar Khayyam, fut un important centre de culture persane. À l'inverse, la ville de Distān est inventée pour les besoins de la cause – mais dans la fiction le narrateur s'y rend sur les traces du décrypteur et des tapis. L'érudition du traducteur-narrateur convoque en outre maintes références savantes à tels ouvrages ou articles de spécialistes des civilisations ou des époques étudiées : les uns sont authentiques (tel Udo Hirsch, « fin connaisseur de la production » des tapis persans, p. 146), les autres forgés.

Invention d'une langue

À plusieurs reprises, Daniel De Bruycker a donc « inventé » une poésie exotique, en lui donnant l'apparence de l'authenticité. Le degré ultime d'invention se situe dans le





cinquième volet : l'auteur a littéralement inventé la langue (le tokharien X) dans laquelle a été écrite la poésie mémoire wu-sun. À l'inverse, il ne donne en *DN1* que quelques caractères chinois, et ne cite guère la langue tadjike des auteurs des ghazâls de *DN3*. Certes, il n'a pas composé chacun des nonante-neuf poèmes wu-sun dans cette langue originale, mais il en donne des échantillons, il la décrit et en fournit l'alphabet et le système phonétique. Inventer une langue de toutes pièces n'est pas fréquent. Citons deux exemples, l'un plus ancien et bien connu : Tolkien a conçu plusieurs langues de la Terre du milieu. Plus près de nous, Frédéric Werst a écrit un « roman », *Ward, I^e-II^e siècles*, qui est composé d'un corpus de textes qu'il a lui-même écrits dans une langue imaginaire :



Le livre que voici se présente comme une anthologie de la littérature d'un peuple imaginaire, les Wards. Dans les extraits qui la composent, j'ai cherché à évoquer ces gens, leur histoire, leur monde, leurs mythes, leurs idées, élaborant des genres littéraires, essayant des principes formels ou esthétiques, rêvant des poètes ou des prosateurs, des théologiens ou des philosophes – mais avant tout, c'est de l'invention d'une langue qu'il était question. Cette anthologie est en effet bilingue, et j'ai choisi de donner de ces textes, outre une traduction française, leur version originale dans la langue des Wards, le « wardwesân¹ ».

On voit que son projet n'est pas éloigné de celui de De Bruycker :

Avant toute autre chose, ce livre doit son existence au plaisir de la fiction, d'une espèce de fiction qui aura tenté

1. Frédéric WERST, *Ward, I^e-II^e siècles*, Paris, Seuil, 2011, p. 11.



d'inventer «une» littérature, dans l'espoir que de la littérature y ait lieu. Ce projet n'a pas d'intention parodique, même si, inévitablement, on pourra trouver des correspondances entre certains textes des Wards et bien d'autres : chacun verra les réminiscences qu'il voudra¹.

La mystification mise à part, ces propos pourraient s'appliquer aux *Destins nomades*.

Frêles édifices de signes

Dans le jeu avec le lecteur qui part à la découverte d'une mystification semi-assumée, Daniel De Bruycker a eu soin de lui destiner quelques indices minimaux dont il a parsemé ses paratextes, et propres à lui mettre la puce à l'oreille, comme autant de fines allusions réflexives au caractère globalement fictionnel de toute l'entreprise de poésie-fiction, développant une «stratégie ambiguë de l'aveu tacite, ou du *dire sans avoir dit*²» : dans DN1, le poète chinois est d'abord personnage de roman avant d'être «authentifié» par les recherches du traducteur : «Hou Dang Ye, m'affirma-t-elle, n'était pas le nom d'une personne réelle, mais d'un héros de roman» (p. 10). Ailleurs, le poète emploie un lexique connoté, propre à susciter le doute : *pseudonyme* et *nom d'emprunt* (p. 16, n. 1), *apocryphe* (pp. 18, 31, 110, 156), *fallacieux* (p. 31), *hétéronymes* (p. 31), *fictif* (pp. 11, 12, 31, 100), *inventer de toutes pièces* (DN2, p. 110). Il emploie même la catégorie... d'«auteur supposé» (DN2, p. 107) !

Tantôt il nuance : «Il n'est guère douteux qu'à un substrat authentique s'y mêle une part de légende pieuse»

1. *Ibid.*, p. 12.

2. JEANDILLOU, *Supercheries littéraires*, p. 492.



(DN2, p. 108). Tantôt il suggère discrètement : « Peut-être vaudrait-il mieux considérer, par prudence, que Hou Dang Ye n'a pas vécu. Une poignée de manuscrits (dont aucun n'est de sa main) lui sont attribués, une stèle funéraire lui est dédiée : un bien frêle édifice de signes » (p. 31). Enfin, d'al-Çekery, le découvreur des Ghazâls des Hu et l'auteur du conte *Sous l'olivier* (dont « L'origine [...] est incertaine », DN4, p. 235), il est sous-entendu à la fin de la notice de ce dernier qu'il serait lui-même un mystificateur :

L'auteur n'a probablement pas concerté ces ambiguïtés ni ce flou géographique. Destinant son opuscule au divertissement de ses concitoyens de Nichapour, il lui suffisait sans doute qu'il leur semblât provenir d'ailleurs. Mais ailleurs, bien sûr, c'est aussi partout. (p. 239)

De tels indices sont propres à lever un coin du voile, pour qui sait lire, mais aussi à nouer une connivence avec le lecteur qui aurait compris. Y concourt également tel jeu de mots... en français! :

Tel est le sens de ce hameau, et de son nom de Distān, « le lieu au dehors » – un lieu pour les Hu, non afin qu'ils y résident, ce qu'ils ne daigneraient, mais pour ceux qui les servent à distance, les yeux décemment détournés, et sans fin se retirent (p. 135).

ou tel jeu entre texte et paratexte : « [...] tous ensemble, malgré le temps qui nous tisse en son tapis, nous serons vivants! » (p. 161).

Un autre élément va dans ce sens : on s'avise que le nom de l'érudit égyptien Bur eddîn al-Çekery (DN3 et DN4) n'est rien d'autre qu'une anagramme... de Daniel



De Bruycker: façon d'avouer entre les lignes que tous les récits enchaînés sont issus de l'imagination et de la plume du seul personnage réel de toute la poésie-fiction : le signataire des traductions et des éditions¹. (L'auteur livre en confidence un autre indice de cet ordre, mais moins obvieux pour le lecteur: le nom du poète chinois, Dang Ye, est une déformation de son propre prénom, tout comme celui de l'aimée Shan Tao, sur laquelle glose la note 1 de la page 16 – « Sans doute un pseudonyme » – « transcript » en réalité celui de la dédicataire du premier volet du cycle.)

Un dernier élément vient confirmer combien ces cinq productions forment un tout : une intertextualité interne s'est nouée entre tels volets : le spécialiste des poèmes des Wu-sun (*DN5*), Ilan Precjev-Ilan, apparaît d'abord en note de *DN3* (p. 157) – et pour cause, puisque les Wu-sun seront finalement identifiés aux Hu dans la dernière fiction ! Ils sont d'ailleurs mentionnés dans le titre d'un poème de *DN3* (« Rite inaugural wu-sun », dont tout *Passeports pour ailleurs* paraît issu), et dans la note qui l'accompagne. Plus largement, à ces nomades font penser ceux des poèmes de Hou Dang Ye (II, « Chronique de la Frontière occidentale »), tout comme « Le gouverneur d'Almalik » (*DN3*) évoque Li, le gouverneur militaire de la même séquence.

1. JEANDILLOU, *Esthétique de la mystification*, p. 154: « L'auteur réel choisit [...] de ne pas celer son identité pour faire œuvre de biographe, de glosateur ou, plus simplement, de préfacier [...]. Déjà connue du lecteur, la signature sert à consolider la mystification puisqu'elle engage la responsabilité d'un écrivain dont l'existence n'est pas douteuse; mais elle livre du coup un indice utile, laissant induire l'identité (aux deux sens du mot) du véritable fabricateur. »



Mais le signe le plus visible de cette fiction multiple se trouve en page de titre de *DN1*, *DN3* et *DN5*: la mention «Destins nomades», qui fait série.

Tels sont donc les traits communs des cinq volets des *Destins nomades*, qui leur font excéder les simples limites de la mystification : une entreprise globale, répétée et progressive, qui crée ses propres codes ludiques. De ces textes (poèmes *et* paratextes), le lecteur avisé devient, comme pour toute œuvre de qualité, coauteur :

La mystification «réussie» ne serait donc pas celle qui berne indifféremment tous les lecteurs, mais celle qui, semée d'indices et d'allusions, permet à qui sait lire d'en apprécier la facticité, de savourer aussi bien la déconvenue des clercs pris au piège de la naïveté et de l'impéritie¹.

De la traduction

Tous les poèmes produits par Daniel De Bruycker pour composer chaque volet du cycle sont supposés traduits, du chinois, du persan ou du tokharien. La simulation de leur authenticité passe par des choix formels appliqués à cette traduction. En bref, traduire de la poésie étrangère se fait, depuis toujours et au moins depuis le XIX^e siècle, selon trois modes concurrents et évolutifs : traduire des vers originaux soit en prose, soit en vers français réguliers (isosyllabiques et rimés), soit, plus tard, en vers libres et blancs.

Les traductions de poésie chinoise ou japonaise que nous avons évoquées adoptent ces différents modes. Hervey, Gautier et Toussaint ont traduit en prose, à raison d'un paragraphe par vers chinois d'origine; Blémont, en poète, a traduit les poèmes chinois en vers français

1. JEANDILLOU, *Supercheries littéraires*, p. 492.





réguliers et rimés, et Judith Gautier les tankas japonais selon leur métrique impaire, en vers français rimés. Quant à Claudel, il a adopté un vers libre et court, parfois régulier et parfois rimé.

S'agissant de poésie prétendument traduite, notre auteur a dû faire des choix parmi ces modes, choix qui sont autant de prises de position sur cette question, inscrites dans la démarche même de la poésie-fiction ou de la mystification. La forme de la traduction va-t-elle viser à étayer celle-ci, ou constituera-t-elle un indice d'auctorialité réelle ? On constate qu'il opte presque toujours pour le vers, tantôt régulier, tantôt libre. Ce dernier mode est le plus moderne : il est apte à marquer une traduction soucieuse de respecter la lettre du texte. Dans le cas de *Passeports pour ailleurs*, cette forme concorde bien avec l'acribie philologique qui, selon le récit, fut requise du traducteur. Elle convient également aux textes plus restreints que sont le poème de *DN2* ou l'apologue de *DN4*.

Quant au vers régulier de *DN1* ou *DN3*, on constate qu'il est souvent rimé. Ce choix pointe vers un usage beaucoup plus ancien (comme chez Gautier ou Blémont), même s'il peut persister au xx^e siècle dans de réelles traductions, quelle que soit la langue d'origine. En rimant des alexandrins pour traduire des vers chinois, en donnant même ainsi un côté désuet à certaines de ses traductions, De Bruycker paraît certes nouer un intertexte avec la tradition de la traduction, mais il marque tout autant la distance d'un poète du xx^e siècle, non chinois, par rapport à la poésie traditionnelle chinoise dont il invente un représentant, un poète chinois présenté comme atypique. On est tenté de mettre ce choix formel sur le compte du second degré qui traverse de part en part toute l'entreprise des *Destins nomades*.





Rimer crée un espace de jeu, jeu de l'écriture et avec le lecteur, à nouveau. La rime française convertit immédiatement ces fausses traductions en les poèmes de langue française qu'ils sont. Elle s'ajoute aux indices que nous avons relevés : indices de dévoilement de la supercherie, indices d'appel à la connivence du lecteur.

Un poème tel que « Par un jour de tempête » (p. 79), bâti sur douze vers et deux rimes, inspire un double sentiment familier au lecteur de traductions : le tour de force cache-t-il une plus ou moins grande trahison par rapport au texte original ? Quels lexèmes chinois se dissimulent sous ceux qui, en français, riment si naturellement ?

Si le quatrain, assez fréquent, rend commodément les formes d'origines (chinoise ou le distique persan *beyt*), que dire de quelques sonnets qui émaillent les *Poèmes de Hou Dang Ye* (pp. 56, 71, 76, 95) ? Comme les alexandrins et les rimes, une telle forme, en mêlant les traces de deux cultures, contribue latéralement à ce qui pourrait bien être un des enjeux des *Destins nomades* : traduire la part de commun qu'il y a dans l'étranger, ou la part d'étranger qu'il y a en nous. À nouveau, le témoignage de Frédéric Werst peut nous éclairer sur un projet proche :

J'ai souhaité que les traductions soient assez littérales, même si la grammaire du wardwesân rendait le mot à mot impraticable. Par exception, quelques textes poétiques ont été traduits en vers plus ou moins réguliers. Pour les autres, il se peut que les versions françaises « sentent » la traduction. Si jamais c'est le cas, on voudra bien me passer cette maladresse, et y voir plutôt un rappel de ce que ces textes sont pour ainsi dire étrangers, encore qu'ils ne soient de nulle part. Un souci constant m'a en effet guidé dans mon travail : faire que le monde des Wards soit à la fois autre et proche du nôtre. Mais dans quelle mesure ce monde est le même,





dans quelle mesure ce monde est autre, ce sera au lecteur seul d'en juger¹.

Si certaines pseudo-traductions de De Bruycker « sentent la traduction », c'est peut-être voulu par le jeu de la mystification.

Une poétique nomade

Le cycle des *Destins nomades* est traversé ou émaillé de motifs récurrents, qui donnent accès à l'imaginaire, voire à la poétique, de l'auteur supposant. Certains tendent à brasser largement l'objet-poésie lui-même, à travers la variation des genres et des cultures, mais aussi des références intertextuelles.



Le motif des « barbares » menaçant les frontières est surtout attesté dans le roman (*Le Rivage des Syrtes*, *Le Désert des Tartares*, *En attendant les barbares*, *Les Jardins statuaires...*), mais aussi en poésie (*Amers* de Saint-John Perse, « En attendant les barbares » de Cavafy). Il est déjà présent dans le premier volet des *Destins nomades*.



Le titre *Destins nomades* est d'abord celui d'un poème du premier ensemble et de celui-ci (devenu *DN3*), qui a ensuite reçu un nouveau titre (*Ghazâls des Hu*), mais le titre a été étendu à l'entreprise de poésie-fiction. Quelle incidence à cette migration d'un titre ?

Les seuls vrais nomades présents dans le cycle sont les Hu, qui ne sont pas les auteurs, mais bien l'objet, des ghazâls auxquels on accole leur nom. Quant à Hou Dang Ye, il n'est pas nomade, mais exilé: Hou Dang Ye

1. Frédéric Werst, *Ward, I^e-II^e siècles*, Paris, Seuil, 2011, p. 13.





relégué aux confins de l'Empire peut rappeler le motif du poète banni, qui écrit depuis son exil, l'archétype étant ici Ovide sur la mer Noire : le Chinois écrit à son aimée comme le Romain à son épouse (p. 90), évoquant le « désert où [il est] » (p. 84).

Toutefois, selon son commentateur, « [...] certains poèmes [...] semblent démontrer [chez Hou Dang Ye] une réelle familiarité avec le monde des nomades de la steppe » (p. 29). Comme Ovide, une forme d'assimilation ou d'acculturation se produit : le Soi devient un peu l'Autre.

Quant aux Wu-sun de *DN5*, dont l'étude savante du linguiste croate Precjev-Ilan a démontré qu'ils s'identifient aux Hu de *DN3*, leur nomadisme s'est mué en une diaspora géographique et une dispersion dans le temps. La focalisation des poésies-fictions s'élargit avec le temps : d'un individu, on passe à deux communautés (les Hu nomades, les Tadjiks sédentaires), puis à tout un peuple secret sur le temps long.

Les nomades de *DN3* ne sont pas éloignés des barbares de *DN1* : les coutumes de ceux-ci sont celles de ceux-là, comme le dit le poème « Coutumes barbares » de Hou Dang Ye. Ils incarnent l'autre, l'inconnu, le peuple que l'on redoute, que l'on jalouse, dont on subit le regard, la menace et le joug, celui qui renvoie le sédentaire à sa propre condition sociale, culturelle et affective. À cet égard, et pour convoquer un contemporain de notre poète, le filigrane que dessine ce motif dans l'œuvre, surtout dans *DN3*, n'est pas sans évoquer la relation muette des passants et des sédentaires dans toute l'œuvre de Jacques Vandenschrick¹.

1. V. notre postface à Jacques VANDENSCHRICK, *Avec l'écarté et autres poèmes*, Bruxelles, Espace Nord, n° 392, 2021.



On peut d'abord voir dans le nomadisme opposé à la sédentarité la trace d'une réflexion poétique et philosophique sur les façons d'être au monde et de vivre celui-ci ; à peu près tous les poèmes de *DN3* ne parlent que de cela : combien le mode de vie des nomades est différent, empreint d'une expérience de la vie et du monde à la fois enviable et redoutable : « où notre vie débute, disent-ils, / commence pour eux l'errance [...] / où notre vie finit, disent-ils, / la leur trouve un sens » (p. 200). La « différence » est nommée en titre d'un poème (p. 213).

Partant, le nomadisme se pose aussi en métaphore de la vie elle-même, celle des individus et des civilisations : « c'est le monde qui passe », « rien qui ne doive bientôt s'effacer » (p. 218) – métaphore aussi du destin des êtres et des éléments qui composent le monde. Il entre en écho avec toute une philosophie, orientale ou universelle, dogme ou sagesse des nations : le poème « Le lieu » (p. 220) répond à sa manière à l'éternelle et triple question « D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ? ».

La métaphore nomade véhicule donc une philosophie de vie : « Si la vie est de passage, alors être de passage est la seule façon de vivre » (p. 158 ; voir aussi « Marcher (3) », p. 207).

Tout est de passage, non seulement les êtres, mais les objets. Car enfin, on s'avise que les textes originaux supposés qui sont traduits dans les cinq volets des *Destins nomades*, tous, ou peu s'en faut, sont marqués par une précarité matérielle telle qu'ils ne doivent souvent leur survie qu'au seul hasard, auquel participe la curiosité de leurs découvreurs¹. L'imagination de l'auteur a forgé des

1. Le hasard joue un rôle important dans les trouvailles et les rencontres de ces récits romanesques : « Je ne sais par quel hasard



modes de production et de conservation des textes totalement inédits, mais précaires : poèmes tissés, poèmes semés dans la nature, poèmes en matières périssables sur supports périssables.

Qui aurait pu savoir que les tapis des habitants de Distān portaient des poèmes écrits dans un système d'écriture inconnu, si leur découvreur n'avait été marchand de tapis ? Ces tapis, dont le secret était tu par leurs propriétaires, « ont bien failli disparaître » (p. 129), comme étaient à priori éphémères les poèmes des Wu-sun, dont nonante-neuf seulement ont survécu, toujours plus ou moins par hasard. La forme même de leur production et de leur fabrication, voire leur vocation, les vouaient bien plus à la disparition qu'à la conservation. Et la fin du poème *Ascension* (*DN2*), dont les cinq parties auraient été récoltées par le disciple de son auteur et auraient été perdues (et vouées à l'être) s'il ne l'avait suivi, a été écrite sur la neige.

La précarité des sources manifeste combien les textes du passé eux-mêmes sont potentiellement nomades et exilés, confinés qu'ils furent dans telle bibliothèque, telle boutique de libraire, tel musée, ou disséminés de par le monde. Sans découvreur, sans traducteur, sans lecteur, un texte n'existe plus : « Où nul n'écoute plus / Alors s'entend la vacuité » (p. 122). Telle serait une des leçons sous-jacentes aux *Destins nomades* :

[...] quant à nous tisserands du signe, aventuriers sans chemin, nos livres voyagent à notre place, nous laissant à

la fiche établie au nom de Hou Dang Ye se trouvait à côté de celle de Jean Hou dans le fichier des personnalités que je consultais ce jour-là» (p. 12). Voir aussi l'achat sans motif du manuscrit d'al-Çekery (*DN3*).





l'étroite tranquillité de l'étude, cet oratoire du souvenir – puis bientôt celle de la tombe, lieu de l'oubli. (p. 159)

Les poètes « tisserands du signe » : cette nouvelle métaphore rappelle que le monde est fait de signes, que tentent de traduire les poètes. Les poèmes des *Destins nomades* ont dû être déchiffrés (du moins ceux de *DN3* et *DN5*), comme autant de signes d'une présence humaine, comme le dit précisément le poème titré « Destins nomades » (pp. 221-222) : « leurs transhumances / semées de signes de proche en proche ».

À cet égard, les *Destins nomades* sont aussi les œuvres rassemblées d'un traducteur semi-fictif, d'un poète inventeur de soi-même par le truchement des autres. Nomades eux-mêmes, ils ont migré du faux vers le vrai, ou inversement. Daniel De Bruycker peut dire, à l'instar d'Yves Gandon : « J'ai été Hou Dang Ye, poète chinois. » Le poète chinois, mais aussi les anonymes tadjiks ou wu-sun, sont les miroirs et les porte-parole d'un contemporain. La fin de la biographie de Hou Dang Ye révèle bien cet aspect de l'entreprise :

Quelques vers (peut-être apocryphes), une épitaphe (éventuellement fallacieuse) : c'est peu sans doute pour prouver qu'un homme ait vécu. Mais je veux croire que c'est assez – puisqu'après tout c'est aussi le sort qui m'attend – pour éprouver qu'un poète existe¹ !

C'est un premier ou dernier coin de voile qui se soulève : il s'agissait bien davantage de créer un poète et une poésie que de faire croire (fallacieusement) à leur existence. Voici la mystification démythifiée par elle-même.

1. *DN1*, p. 31; nous soulignons.





Aussi est-ce plutôt avec son modèle Segalen qu'on peut comparer l'œuvre fictionnelle de De Bruycker : imaginant l'ailleurs et l'autre, il se décontextualise soi-même pour mieux se connaître ; il s'acculture à l'objet de son propre imaginaire. Rien d'étonnant à ce que le poème n° 2 des *Destins nomades* ait pour titre et pour objet une « Ascension » : il fait singulièrement écho à *Thibet*, le long poème inachevé du poète breton, qui certes ne se présente pas comme « écrit à la manière de » (il diffère en cela des *Odes* et des *Stèles*) : ce n'est pas un poème chinois, mais une longue réflexion du poète sur le désir de l'ailleurs et son approche ; le poème du sage chinois An-shi-gao paraît réaliser ce à quoi aspirait Segalen sans pouvoir l'atteindre : « Enfin, et la montagne et moi parvenus / au terme de nous-mêmes, c'est le sommet » (p. 122).



Les *Destins nomades* dans l'œuvre de Daniel De Bruycker

On conclura que le lecteur, une fois levée et goûtée la mystification du cycle des *Destins nomades*, a tout à gagner à le lire comme une partie intégrante de l'œuvre poétique de Daniel De Bruycker. L'œuvre dépasse la simple supercherie : cousue de quelques fils blancs, offrant son ludisme à la connivence du lecteur, mais inscrite dans une œuvre plus large, elle appelle une lecture seconde¹.

1. Dans la bibliographie de Daniel De Bruycker figure une dernière poésie-fiction (notée comme telle sur sa page Wikipedia) : la *Disputatio Lamberti de Secario Orbique Orcadigeni*, traduite en *Dispute de Lambert de Sy et de l'Anonyme des Orcades*, et publiée en 2002 à « Parisii apud Jean Cyrille Godefroy ». Tiré à quarante-et-un

Échos nomades

Comment entre-t-elle en résonance avec la poésie orthonyme de l'auteur? Sans parcourir l'intégralité de celle-ci, on peut cerner ces échos, voire cette unité, en se concentrant sur un autre cycle, volumineux, celui des *9 neuvaines*, parues en trois volumes de 2015 à 2020¹ – dans le même temps que le cycle de poésie-fiction se couronnait avec *Passeports pour ailleurs* (2018).

Un fait mérite d'être remarqué, qui relie maints poèmes du cycle à la pratique privilégiée du poète : le goût des nombres. Les *Neuvaines* sont divisées en neuf ensembles de neuf séquences de neuf poèmes de neuf vers. Ce choix numérique n'est ni purement ludique, ni faussement mystique ; il a une fonction poétique, voire éthique ; il participe à la dimension avérée mais mesurée du lyrisme propre à notre poète, d'abord fondé sur la méditation :

exemplaires, cet ouvrage n'est pas destiné à répandre dans le monde un faux caractérisé ! Réservé aux *happy few*, il présente néanmoins tous les codes déjà appliqués dans les poésies-fictions des *Destins nomades* : composé d'un dialogue entre deux clercs, Lambert de Sy et l'Anonyme des Orcades et daté du XII^e siècle, il a en réalité été écrit par Werner Lambersy et Daniel De Bruycker, que l'on reconnaît en outre sous le Jean-Daniel W. Brulant, le traducteur par ailleurs auteur de la présentation des annotations et du glossaire, selon le mode bien rodé dans les *Destins nomades*.

1. Daniel DE BRUYCKER, *Neuvaines 1 à 3*, Maelström, 2015 ; *Neuvaines 4 à 6*, *ibid.*, 2017 ; *Neuvaines 7 à 9*, *ibid.*, 2020 ; nous les référençons par I, II et III. Citons deux importants recueils, plus anciens : *Couper ici* (Le Taillis Pré, 2005) et *Prière les mains dans le dos* (Le Taillis Pré, 2007).



Tel est, au-delà du sens général du mot «neuvaine» (série de neuf choses, notamment d'exercices spirituels), l'abord que je voudrais proposer au lecteur de ces cycles de neuf poèmes [...]: chacun le lieu d'une brève méditation retracée en neuf vers, à lui de les recombiner à sa guise, en chemin vers la dixième, virtuelle – mon mystère et son secret¹.

Les nombres récurrents sont déjà présents dans *Destins nomades*: sont ainsi mobilisés les chiffres 3, 4 et 5.

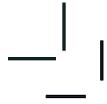
Le nombre 4 structure des poèmes à la chinoise ou à la persane où sont convoquées les saisons (pp. 93, 184, 210), les parties du jour (p. 177), les points cardinaux (p. 169), ou d'autres réalités (pp. 94, 177). Le nombre 3 est tout aussi propre à rythmer le temps et l'action, comme la transhumance des nomades (pp. 176, 186, 202, 208). Il y a trois hommes dans le conte de *DN4*. 5 déploie de multiples isotopies, comme dans «Le rite» (p. 175), et dans «Rite inaugural wu-sun» (p. 206), l'ouest, le sud, l'est, le nord *et le centre* structurent l'espace, à l'instar des *Stèles* de Segalen, qui sont réparties entre «Stèles face au midi», «face au nord», «orientées», «occidentées», «du bord du chemin» et «du milieu».

Cette symbolique des nombres n'échappe pas au traducteur-commentateur des *Destins nomades*, puisqu'il en est la source :

Cette répartition [par quatre] correspond à la théorie grecque des éléments, répandue dans le monde persan, mais non à la nomenclature chinoise adoptée par les peuples turco-mongols, où les éléments sont cinq. (p. 230)

1. Daniel DE BRUYCKER, *Neuvaines I*, p. 7.





Bien évidemment, il parle ainsi et aussi de lui-même ; commentant le «tour rhétorique familier dans ce genre de répertoire [que sont] les éléments présentés par groupes de trois», il glose : «À moins que ces motifs ternaires, ces accents rhétoriques, cet appel au rêve révélateur soient, en fait, autre chose encore : des traits de style?» (p. 237).

Car le nombre 9 des neuvains se prête idéalement à la tripartition des éléments, et sa portée est éminemment philosophique. Un exemple :

Les trois façons d'être sont :
naître, vivre et mourir

Par la première on commence,
rien ne dit qu'on ira jusqu'au bout

Par la seconde on persiste,
bien malin qui peut s'arrêter à temps

On finit par la troisième,
qui sait si ce sera la bonne ?
Rarement ce l'est du premier coup¹.

Les nombres 3, 4 et même 5 répondent à la complémentation du temps (passé, présent, futur) et de l'espace, permettent l'adhésion à l'ordre ou à la marche du monde, inscrivent l'existence et l'activité humaines dans cet ordre.

L'œuvre poétique de De Bruycker n'est pas divisée par des cloisons étanches. Pour peu qu'on les lise en parallèle, on observe que les *Neuvaines* tissent d'autres liens avec les *Destins nomades*, et plus largement les poésies exotiques.

1. Daniel DE BRUYCKER, *Neuvaines I*, p. 37.





Quelques poèmes du premier tome sont des hommages à quelques poètes ou artistes japonais (Issa, Basho, Saïgyo, Hijikata Tatsumi¹). La neuvaine « Strophes suspendues (Poèmes Tang²) » est globalement une traduction authentique de neuf poèmes chinois.

D'autres poèmes adoptent des formes poétiques empruntées : le haïku japonais, les silves latines, le ljóðahátr scaldique³.

Chants et poèmes peuvent évoquer d'autres cultures, plus éloignées les unes que les autres : « Musique à penser Gbaya », « Sutras du soir, sourates du matin » ; une « Cosmogonie inverse » décline la « légende des neuf⁴ ».

La diversité, l'étrangeté et la précarité des supports prêtés aux poèmes des *Destins nomades* se retrouvent dans les *Neuvaines* : toute une section s'intitule « Ostraca » :

Plus d'un grand poème de l'antiquité ne nous est parvenu qu'inscrit sur les *ostraca*, des tessons de poterie brisée, remployés pour y noter des exercices – une assez juste définition du poème, en somme⁵.

De même, des poèmes peuvent impliquer une intermédialité supposée ou imaginaire avec d'autres formes d'expression et d'autres supports que le papier. Cinq

1. Daniel DE BRUYCKER, *Neuvaines I*, pp. 57, 76, 131, 188.

2. Daniel DE BRUYCKER, *Neuvaines I*, pp. 59-65.

3. Respectivement : *Neuvaines I*, pp. 88, 96, 120, II, pp. 25, 117-123, 127, 197, III, p. 189 ; I, pp. 35-41, pp. 93-99, 215-221, III, pp. 125-131, 183-189, 227-233 ; I, pp. 99, 184. Déjà, dans *Prière les mains dans le dos*, on trouvait un « Chant nuptial arsacide » (pp. 42-43).

4. Respectivement : *Neuvaines II*, pp. 11-17, 149-155 ; II, pp. 59-65 ; III, pp. 101-107.

5. *Neuvaines III*, p. 93.



séquences de poèmes japonisants portent le surtitre d'« Ukiyo-e » ; ce terme, signifiant « image du monde flottant », renvoie à une technique d'estampe¹. Une autre s'intitule « Rangavalli du seuil-sans-porte » : « Ce poème-devinette tamil évoque les *kolam* (*rangavalli* en sanskrit), ces arabesques en pâte de riz que les femmes de l'Inde tracent tôt matin au seuil de leur demeure [...]»². Ailleurs enfin, une séquence (« Lithothèque ») livre le rêve d'un alphabet de pierres :

Je marche sur la plage de Dieppe, repérant, parmi les galets gris, ceux où des inclusions claires tracent des motifs en forme de lettres. Je reste songeur : les ramasser, les entasser chez moi, composer de cet alphabet un poème et l'installer au sol d'une galerie d'art ? Mais c'est si lourd ! Soudain j'avise un bloc plus massif encore, avec trois lettres, alignées : o... u... i³.

Un dernier faisceau de liens, plus directs encore, entre les deux corpus, est marqué d'une intertextualité interne ou intime, comme autant de clins d'yeux à soi-même et au lecteur : il y a, dans le premier volume des *Neuvaines*, un poème de « Hou Dang Ye à Shan Tao », un « Mæñawidhe de Arthur le Forgeron » et un neuvain titré « Bur eddin al-Çekery⁴ » (v. ci-dessous) – toutes références opaques si l'on n'a pas lu les *Destins nomades*.

Ces liens plus ou moins directs entre les *Destins nomades* et les *Neuvaines* montrent combien celles-ci

1. *Neuvaines* II, pp. 215-221, 223-229 ; III, pp. 133-139, 149-155, 167-173.

2. *Neuvaines* III, pp. 51-57.

3. *Neuvaines* III, pp. 159-165.

4. Respectivement : *Neuvaines* I, pp. 173, 196, 202.



furent composées dans une même démarche d'écriture, qui définit la poétique de De Bruycker.

Une poétique de soi et de l'autre

Le principe même des séquences (les neuvaines) signe la nature de projet poétique global ; le poème n'est jamais isolé, et ceci dans un double sens : les poèmes s'assemblent, se génèrent les uns et les autres, forment des ensembles ; par ailleurs, ils postulent un lecteur auquel ils sont adressés. Diverses notes de l'auteur nous livrent cet art poétique et cette conception de la fonction sociale de la poésie :

Ce serait aussi une possible définition du poème, de tout poème : un support rituel, forme matérielle de l'âme d'un homme, que le lecteur conserve au cœur de sa mémoire¹.

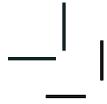
Le poète exilé, le barbare, le nomade, le sédentaire, l'héritier de toute tradition : tel est l'Autre pour le poète, à l'instar de la théorie de l'exotisme de Segalen :

Adressé à tout autre, [le poème] naît déjà d'un *autre* en *soi* ; écrit pour *soi*, il atteindra en l'autre un *soi*. Poésie : l'adresser à son lecteur, c'est tenter ce que le poème nie : il n'y a pas d'*« autre »* ni de *« soi »*, mais seulement des lieux, dont le poème, où l'*autre* se lit comme un *soi*².

Il y a un autre en *soi*, mais aussi un *soi* en l'autre : cette symétrie, cette réciprocité garantissent la possibilité d'une communication. À cet égard, les *Destins nomades* ne visent pas moins celle-ci que les poèmes orthonymes de

1. Daniel DE BRUYCKER, *Couper ici*, p. 251.
2. *Neuvaines III*, p. 199.





De Bruycker : les poèmes des *Destins nomades* sont autant des poèmes de l'auteur supposant que des textes supposés.

Marchander avec le temps

Le poème de De Bruycker agit souvent sur une voie tracée par une symbolique d'instances existentielles : dans les *Destins nomades*, errer ou marcher est la condition d'une vie libre (*DN3*), d'un cheminement vers la sagesse (*Ascension, DN2*), le voyage métaphorise la vie et le temps (*DN5*). Il n'en va pas autrement dans les *Neuvaines* ; soit, justement, le «Mæñawidhe de Arthur le Forgeron» :

Marcher est une drôle d'affaire:
on suit son ombre tout du long
le soleil dit: tu tournes en rond.



Voyager est une curieuse affaire :
on avance tout du long devant soi
l'horizon dit: tu restes là.



Partir est une étrange affaire
tout du long: on va le temps d'une vie
le pays dit: c'est aujourd'hui.

ou le poème attribué à al-Çekery :

Assis sur un tapis
je marchande avec le temps
le prix de ma vie.

Ces pourparlers sont faits de temps
de temps aussi chaque nœud du tapis
de temps encore le thé brûlant
que nous goûtons à petites gorgées
de temps versée et bue ma vie



dans le temps même où je la négocie.

Marcher – marchander: un jeu de mots ? En maints endroits, ces motifs ou ces thématiques innervent les poèmes, telle la neuvaine « Paysage avec une route¹ » : « Chemin : / j'y pose mon présent / il m'offre un avenir // Chemin : / j'y sème de l'ici / et récolte de l'ailleurs // Chemin : / pour lui chacun de mes pas / porte un nom différent. »

Un jeu lyrique

Ceci suscite évidemment la question du « sujet » du poème, la place de celui qui l'énonce, et celle du lyrisme. Daniel De Bruycker est un de ces poètes post-modernes qui, écrivant après les modernités, négatives ou non, doivent prendre en compte cet héritage et ce moment de l'histoire, et prendre position quant à l'engagement du sujet – quelle que soit l'instance en jeu, l'auteur, l'énonciateur textuel, le locuteur interne au poème² – dans le poème. Refusant tout lyrisme qui soit épanchement ou expression affective primaire, maintenant à distance quelque ambition de restituer une expérience phénoménologique de l'être-au-monde, De Bruycker entend, comme Segalen, « nous suggérer les grands thèmes de sa pensée et les préoccupations fondamentales de son esprit » : ils sont souvent d'essence morale, d'une morale de vie.

D'un ensemble à l'autre, le poète se livre à un jeu complexe et progressif sur les personnes, qui contribue au premier chef à cette poétique ; on l'a vu : du poète unique, locuteur des « Poèmes à la manière des Poèmes

1. *Neuvaines III*, pp. 67-73.

2. Michel MONTE, *La Parole du poème*, Paris, Classiques Garnier, 2022, pp. 173-228.

anciens» et des «Poèmes de la Frontière», le corpus des *Destins nomades* passe par le dialogue épistolaire de la «Chronique de la Frontière occidentale» ou le commentaire imbriqué d'*Ascension*, pour aboutir à la multiplicité des sujets dans *Passeports pour ailleurs*.

Capitale est la position centrale des *Ghazâls des Hu* dans le corpus : les énonciateurs de ces poèmes où ils évoquent les nomades sont d'abord implicites : les premiers poèmes ne mobilisent que la troisième personne de l'Autre (*ils*). Un «nous» émerge progressivement, jusqu'à culminer dans une expression affective extrême («nous haïssons», pp. 214-216). Ce n'est que dans le tout dernier poème qu'un sujet unique, mais anonyme, parle en son nom propre : «Elle est partie, la belle fille / [...] / Mieux vaudrait pour moi que je l'oublie» (p. 227). Le collectif (ceux qui parlent, mais aussi les lecteurs auxquels l'auteur s'adresse) et le singulier (l'expérience personnelle ou intime, même figurée) entretiennent chez De Bruycker, aussi bien dans sa poésie-fiction que dans ses poèmes orthonymes, une dialectique complexe. Mais à sa façon, sur fond de sagesse commune et personnelle, elle actualise la fonction lyrique :

Chaque poème tente de faire le point sur tel aspect de ma vie, ou de *la vie*, voire de la vie de la vie. Ces aspects n'étant pas en nombre infini, j'imagine, après chaque nouveau poème, avoir fait le tour de ma question, de *la question*, voire de la question de la question, et ne guère pouvoir espérer davantage¹.

1. *Neuvaines III*, p. 7.



Tous les «je» des *Destins nomades* résonnent avec chaque poème des *Neuvaines* où le poète parle en son nom¹:

Je suis ici. Le monde et la durée,
déjà bien vieux, m'entourent
ils m'attendaient depuis longtemps

la lune et le soleil
le ciel et les étoiles
font de grands cercles autour de moi

les frondaisons s'inclinent
les mésanges pépient
je décide de rester un peu.



Nul doute que le poète Daniel De Bruycker, qui fut Hou Dang Ye, fut tout autant «le très savant An-shigao», mais aussi chacun des habitants de Distān, mais aussi chacun des Hu, c'est-à-dire des Wu-sun – et en outre Bur eddīn al-Çekery et Ilan Precjev-Ilan. En le lisant, nous sommes nous-mêmes tous ceux-là.

1. *Neuvaines I*, p. 69.

