



Symbolisme et surréalisme français comme défi aux lettres chinoises : le cas de Shanghai et de Taïwan

Hanwei Tao

► To cite this version:

Hanwei Tao. Symbolisme et surréalisme français comme défi aux lettres chinoises : le cas de Shanghai et de Taïwan. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030016 . tel-01356436

HAL Id: tel-01356436

<https://theses.hal.science/tel-01356436>

Submitted on 25 Aug 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE –PARIS 3
E.D. 120 LITTERATURE FRANCAISE ET COMPAREE
E.A. 172 Centre d'études et de recherches comparatistes (CERC)

Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée

Hanwei TAO

SYMBOLISME ET SURREALISME
FRANÇAIS COMME DÉFI AUX LETTRES
CHINOISES

Le cas de Shanghai et de Taïwan

Sous la direction de Stéphane Michaud

Soutenue le 10 Février 2009

Jury :

M. Jean BESSSIÈRE, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
M. Stéphane MICHAUD, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
M. Noël DUTRAIT, Professeur à l'Université d'Aix-Marseille 1
M. Patrick NEE, Professeur à l'Université de Poitiers

Symbolisme et surréalisme français comme défi aux lettres chinoises. Le cas de Shanghai et de Taïwan

Cette étude se situe dans le contexte des échanges culturels franco-chinois qui se produisent à Shanghai pendant les années vingt et trente et à Taïwan pendant les années cinquante et soixante. Nous nous proposons d'interroger la quête poétique — la quête de la métamorphose — à laquelle s'adonnent, avec l'aide du symbolisme ou du surréalisme, des poètes chinois sur un fond de conflits intellectuels, idéologiques et militaires. Ces écoles françaises sont intimement liées au destin personnel de ces poètes qui se voient à la merci de celui de leur pays. Aussi munis des ailes symbolistes ou surréalistes, ils ne peuvent échapper à une réalité pénétrée par la politique. Le fond historique et culturel en question renvoie à un cadre de référence structuré par les six principaux groupes d'écrivains qui contribuent à l'échange poétique franco-chinois et qui sont inévitablement impliqués dans la politique : la "Société d'études littéraires", "Création", l'école "Le croissant" et l'école "Moderne" à Shanghai durant les années vingt et trente ; l'"École moderne" et "Genèse" à Taïwan durant les années cinquante et soixante. C'est dans ce cadre que nous discutons, sur la base d'une analyse textuelle, de la réception du symbolisme à Shanghai et de celle du surréalisme à Taïwan.

Mots-clés : symbolisme, surréalisme, poésie chinoise moderne.

French symbolism and surrealism as a challenge to Chinese literature. The case of Shanghai and Taiwan

Situated in the context of the Franco-Chinese cultural intercourse which happens in the Shanghai of the 20s and the 30s and in the Taiwan of the 50s and the 60s, this study aims to discuss the poetic quest — the quest of metamorphosis — to which some Chinese poets devote themselves by referring to symbolism or surrealism, a quest which takes place against a background of intellectual, ideological, and military conflicts. These French literary schools are intimately linked with the fate of these poets at the mercy of the fate of their country. No matter how well they are equipped with symbolist or surrealist wings, they cannot escape from the reality of an age penetrated by politics. The historical and cultural background in question has to do with the frame of reference constituted by the six principal groups of writers reputed for their contributions to Franco-Chinese poetic intercourse : "Society of literary studies", "Creation", the school "New Moon", and the school "Modern" in Shanghai during the 20s and the 30s; "Modern School" and "Genesis" in Taiwan during the 50s and the 60s. They are all involved in politics. It is within this frame of reference that we approach the subject of the reception of symbolism in Shanghai and that of the reception of surrealism in Taiwan on the basis of a textual analysis.

Key words: symbolism, surrealism, modern Chinese poetry

Table des matières

INTRODUCTION

1

Première partie

LE SYMBOLISME FRANÇAIS ET LA POÉSIE CHINOISE MODERNE À SHANGHAI

Chapitre I

SOCIÉTÉ D'ÉTUDES LITTÉRAIRES (1921- 1932)	30
1. Une atmosphère de révolte et de liberté	30
1.1 “Mouvement pour la nouvelle culture”	30
1.2 L’Estime des valeurs occidentales et leur introduction	32
2. La fondation de la “Société d’études littéraires”	35
2.1 Une littérature destinée à servir la vie	35
2.2 Le symbolisme et les écrivains réalistes de la Société	38
3. Les poètes symbolistes de la “Société d’études littéraires”	48
3.1 Li Jinfa	48
“J’ai échangé bien des lettres avec [Zhou Zuoren] ”	48
<i>Un Chinois en France</i>	52
“Mon professeur d’honneur est M. Verlaine ”	59
<i>L’Esthétique de Li Jinfa</i>	62

<i>“La vie est un rire auprès des lèvres du dieu de la vie”</i>	66
3.2 Liang Zongdai	76
<i>Le parcours d’un homme qui cherche à être “sincère et noble”</i>	76
<i>Liang Zongdai et Paul Valéry</i>	86
<i>Le symbolisme français sous la plume de Liang Zongdai</i>	92
 Chapitre II	
 LA SOCIÉTÉ “CRÉATION” (1921-1929)	100
 1. La société “Création” et le monde poétique chinois dans les années vingt	100
1.1 Une littérature anti-réaliste	100
<i>Le culte du “moi”</i>	100
<i>L’Art pour l’art</i>	102
<i>L’Intérêt pour le symbolisme français</i>	104
1.2 L’Impact qu’a l’incident du 30 mai 1925 sur le monde poétique chinois	112
 2. Les poètes symbolistes de la société “Création”	115
2.1 Mu Mutian	115
<i>Le symbolisme français et Mu Mutian</i>	115
<i>“Plus un poème est obscur, plus il est de bon goût.”</i>	119
<i>La brume, la cloche et l’eau</i>	121
<i>“Cet état vague, c’est notre maison.”</i>	130
2.2 Wang Duqing	135
<i>La vie et l’oeuvre d’un poète maudit</i>	135
<i>“À l’instar des poètes français, j’ai envie de doter mon écriture de musique et de couleurs.”</i>	157

Chapitre III

DE L'ÉCOLE "LE CROISSANT" (1923-1933) À L'ÉCOLE "MODERNE" (1932-1937) 164

1. L'école "Le croissant" et l'école "Moderne" dans le monde poétique chinois à l'époque des années trente 164

1.1 De la révolution littéraire à la littérature "révolutionnaire" 164

1.2 Les revues *Le croissant* et *Les contemporains* à l'opposé de la littérature prolétarienne 167

1.3 De l'école "Le croissant" à l'école "Moderne" 171

2. Le symbolisme français et les poètes de l'école "Le croissant" 178

2.1 Xu Zhimo 178

D'une "simple foi" à un "décadentisme qui met tout en cause" 178

Baudelaire et Xu Zhimo 181

2.2 Shao Xunmei 187

3. Les poètes symbolistes de l'école "moderne" 198

3.1 Dai Wangshu 198

La quête tâtonnante d'un jeune poète 198

Le séjour en France et la nouvelle étape du poète 206

L'Influence de Verlaine 211

L'Influence néo-symboliste 225

Une poésie de silence 235

3.2 He Qifang 241

Une enfance solitaire 241

La recherche de "l'image de la fleur dans le miroir et de celle de la lune dans l'eau" 244

Un homme habitué au rêve 245

Deuxième partie

LE SURREALISME FRANÇAIS ET LA POÉSIE CHINOISE MODERNE À TAIÏWAN

Chapitre I

L'“ÉCOLE MODERNE” (1956- 1962)	259
1. Le contexte historique et culturel	259
1.1 Une atmosphère d'oppression politique	259
<i>Le gouvernement nationaliste en exil</i>	259
<i>Taiïwan sous un gouvernement autoritaire</i>	260
1.2 Le monde littéraire de Taiïwan durant la “période de terreur blanche”	261
<i>L'Accueil du surréalisme par les poètes exilés</i>	261
<i>La littérature de combat et la poésie surréaliste</i>	264
2. La fondation de “École moderne” à Taiïwan	266
2.1 L'Hommage à la poésie occidentale moderne, surtout surréaliste	
<i>Une école littéraire prestigieuse</i>	266
<i>Le manifeste de l'“École moderne”</i>	267
<i>Polémiques avec les poètes conservateurs</i>	269

2.2 Correction politique et résistance poétique	270
<i>Les six credos, texte aussi bien littéraire que politique</i>	270
<i>L'Importance d'être politiquement correct</i>	273
<i>La volonté de résistance derrière la propagation du surréalisme</i>	275
 3. Ji Xian et sa poésie	 281
3.1 Ji Xian, continuateur de l'école "Moderne" du continent chinois	
<i>Un poète francophile</i>	281
<i>Ses rapports littéraires à Shanghai</i>	284
3.2 Ji Xian et le surréalisme	286
<i>Son contact avec le surréalisme par la voie japonaise</i>	286
<i>Une réception sélective du surréalisme</i>	287
<i>Le refus du titre "poète surréaliste". Un geste politique ?</i>	290
3.3 La poésie de Ji Xian	291
<i>L'Influence d'Apollinaire</i>	291
<i>Le surréalisme et la correction politique</i>	301
<i>Une résistance entre les lignes</i>	304

Chapitre II

LA SOCIÉTÉ "GENÈSE" (1954-) 308

1. La société "Genèse" et sa position dans le monde littéraire de l'époque 308

1.1 De la correction politique au surréalisme	308
<i>Déclarations politiquement correctes</i>	308
<i>L'Introduction du surréalisme</i>	310
1.2 L'Interprétation du surréalisme à la lumière de la littérature chinoise	315

<i>Un surréalisme “sinisé”</i>	315
<i>Le surréalisme et le “chan”</i>	317
1.3 “L’Arène poétique” dans laquelle se trouve la société “Genèse”	320
2. Les poètes surréalistes de la société “Genèse” et leur poésie	326
2.1 La réalité de la vie intérieure	326
2.2 Le rêve et la mort	332
<i>Ya Xian</i>	332
<i>Luo Fu</i>	338
<i>Shang Qin</i>	345
CONCLUSION	353
BIBLIOGRAPHIE	359
INDEX DES NOMS	378
INDEX DES AUTEURS CHINOIS	385
TABLE DES MATIÈRES	390

Introduction

*Ce qui se réalise est justement un trois qui,
né du Deux, dépasse le Deux.*

— François Cheng, *Le dialogue*

Passages / Partages : France / Chine

En ce temps plein de conflits entre l’Occident et l’Orient, parler de ce qu’ils ont en commun, de ce qu’ils partagent pourrait paraître irréaliste. Cette considération toutefois invite à sortir de l’ombre du chauvinisme culturel qui a trop longtemps pesé sur les rapports entre les deux mondes et rend l’exploration des relations mutuelles plus urgente.

Dans le domaine de la littérature comparée, l’Occident et l’Orient ne représentent pas deux conceptions qui s’opposent l’une à l’autre. Les comparatistes se donnent pour mission de dépasser le rapport d’antagonisme qui est si facilement attribué par l’habitude aux relations entre l’Occident et l’Orient. Ils croient plutôt à la possibilité pour les cultures occidentale et orientale de se relier, et, par là, de s’interpréter. Par exemple, Stéphane Michaud, mon directeur de recherche, a consacré un séminaire en Sorbonne à l’étude des relations réciproques entre l’Occident et l’Orient qu’il définit comme des relations de “passages” et de “partages”. Selon lui, le but d’une étude comparative est de “nous établir à une frontière et d’observer les jeux des échanges et des différences”.

Formé en littérature anglaise, je n’en suis pas moins passionné par la culture

française. Cette passion m'entraîne à explorer la "frontière" où se rencontrent la poésie française et celle de mon pays, la poésie chinoise, et à faire de leurs échanges le sujet de ma recherche. Pourtant, j'ai parcouru un long cheminement avant de pouvoir en arriver à ce point. À Taïwan, île d'où je viens, l'accès au français est très limité par rapport à l'anglais, étant donné que c'est une île pénétrée par la culture américaine. Malgré cela, collégien, j'ai déjà connu la France à travers la peinture et la musique impressionnistes, mais il faudra encore quelques années avant que je n'entre en contact avec sa langue. Curieusement, c'est par l'intermédiaire des chansons françaises interprétées par une chanteuse grecque — Nana Mouscouri — que je devais rencontrer cette belle langue durant ma dernière année de lycée. Dès cette première rencontre de bonheur, nous ne nous sommes jamais séparés. Ses sonorités, pour moi très exotiques et sensuelles, ne manquaient jamais de me faire rêver. Alors que mes camarades de classe au lycée étaient fous des derniers "tubes" de Michael Jackson ou de Madonna, je m'enivrais de la chanson *Les parapluies de Cherbourg* interprétée par Nana, bien que je compris mal ses paroles. Toutefois, je connaîtrai et aimerai des chanteurs et des chanteuses "vraiment" français comme Piaf, Brel et Ferré quelques années plus tard.

Quoique la littérature anglaise fût ma matière principale à l'université, ma passion pour la culture française n'en a pas diminué. Parce que dans mon pays, le français est une langue réservée aux élites, il jouit d'un accès plus facile dans les milieux académiques. À l'université, j'ai suivi des cours de français. J'ai eu également des occasions de voir des films français, principalement ceux de Claude Lelouch. Inoubliables, ces films m'invitaient sans cesse à projeter mes rêves sur la France. Avec l'aide de traductions anglaises, le cours "Théorie littéraire", dans lequel l'introduction à la philosophie française moderne est incontournable, m'a familiarisé avec les grands noms de ce domaine, tels que Lévi-Strauss, Derrida, Foucault et

Barthes. D'ailleurs, grâce aux "mélodies" françaises, oeuvres vocales créées par Fauré, Debussy, Duparc, Poulenc, etc... d'après des poèmes français, j'ai découvert Baudelaire, Verlaine, Mallarmé et Apollinaire, une découverte qui va m'amener dans le monde des poésies françaises symboliste et surréaliste.

Mon travail de professeur d'anglais dans une université privée à Taïwan ne m'a pas empêché de m'accrocher à mon rêve de France, de peur, pour ainsi dire, qu'il ne s'évapore. J'ai eu la chance de nouer une amitié profonde avec mes collègues françaises. Nous échangeons souvent nos opinions sur la littérature et l'art. Dans les lacs bleus de leurs yeux, je voyais le reflet de mon rêve de France. Ce sont des Françaises qui osaient s'aventurer à la "frontière" franco-chinoise dans leur recherche académique comme dans leur vie quotidienne. Ayant une connaissance impressionnante de la littérature chinoise, elles incarnaient, pour moi, moins la culture française que cette "frontière" culturelle même. Elles ressemblaient à des livres précieux qui valaient mille lectures, livres qui, ayant pour sujet l'échange culturel, m'enseignaient inlassablement l'importance d'être ouvert aux autres cultures et aux autres valeurs.

Lors de mon voyage dans le jardin de la littérature occidentale, je n'ai pas oublié pour autant mes racines et la maison spirituelle de mon existence : la littérature chinoise. Une occasion fortuite m'a poussé à participer à un concours de traduction organisé par le gouvernement de Taïwan. Les prix que j'ai remportés pour mes traductions française et anglaise de poèmes de deux poètes taïwanais contemporains, Fang Si (方思) et Zheng Chouyu (鄭愁予), ont attiré mon attention sur la poésie de mon pays. J'ai consulté de nombreux livres qui traitent de ce sujet, y compris l'oeuvre magistrale de Qian Linsen (錢林森) *Les écrivains français et la Chine* (法國作家與中國). Ces ouvrages confirment communément l'influence française sur la poésie chinoise moderne, tout en partageant toutefois un défaut identique — celui de

l'absence d'une analyse textuelle suffisante pour justifier l'influence en question. En dépit de ce point faible, ils m'ont inspiré, au point de me faire réfléchir sur la possibilité d'écrire en France une thèse ayant trait à cet échange poétique franco-chinois, qui était, pour moi, un sujet attachant.

Puis j'ai lu le roman de François Cheng *Le dit de Tianyi*, recommandé par des librairies à Taïwan à l'occasion de l'élection de cet écrivain d'origine chinoise à l'Académie française. Une fois entré dans le monde de l'oeuvre, ce monde chinois évoqué par le truchement de la langue française, je ne voulais plus en sortir : j'ai été totalement pris par la beauté née de ce dialogue franco-chinois réalisé par l'auteur tant au niveau du thème que du moyen d'expression. Par ailleurs, toujours ému par la poursuite artistique dans laquelle Tianyi s'investit sans réserve et fortement encouragé par son exemple, j'ai décidé de quitter mon pays pour la France, cet "au-delà" que connaissait mon rêve.

Enfin, je suis venu à Paris, où je devais avoir la chance de prendre contact avec d'autres ouvrages de Cheng. De toutes ces oeuvres, c'est *Le dialogue* qui m'a le plus influencé. L'écrivain y révèle pour la première fois quelques épisodes de son passé personnel avec une nuance autobiographique. Le thème du dialogue franco-chinois, son sujet favori, y est repris. Cette fois, il s'agit de la conversation interne qu'il a vécue lui-même entre sa langue maternelle, le chinois, et celle qu'il a épousée, le français. Chinois à Paris, occupé à écrire une thèse en français et à traduire personnellement la plupart des poèmes chinois cités dans ce travail, je connaissais moi-même cette "conversation interne" dont il parlait. Secrètement, je m'identifiais à lui. À Paris, il connaît la misère, mais la joie qui jaillit de chaque nouvelle découverte le porte à ne jamais abandonner sa quête de la métamorphose. Marquée par une sensibilité poétique, sa manière de communiquer cette vie entremêlée d'une douleur et d'un bonheur extrêmes m'a beaucoup inspiré tandis que je me préoccupais du moyen

de présenter aux lecteurs français l'aspiration artistique des poètes chinois modernes sur lesquels je désirais écrire. Ce sont des poètes qui, comme Cheng, aspirent à une transformation radicale. Comme lui aussi, pour réaliser cette transformation, ils se réfèrent à la culture française. Caractérisée par une coloration symboliste ou surréaliste, leur oeuvre témoigne de la métamorphose qu'ils ont subie suite au "dialogue" constant avec la poésie française moderne. Mû par une ambition naïve, j'espérais pouvoir raconter leur histoire et analyser leur poésie avec une précision académique alliée à une touche poétique.

La liste des ouvrages dont je me suis inspiré ne serait pas complète sans compter ceux de Yinde Zhang et de Siyen Jin, deux professeurs d'université dont l'apport à la recherche sur les échanges culturels entre l'Occident et la Chine, leur pays natal, est considérable. Très concise, l'*Histoire de la littérature chinoise* du premier n'en est pas moins riche d'informations. Ce qui m'a attiré, c'est que l'ouvrage comporte une partie consacrée à la littérature de Taïwan, cette dernière étant classée par l'auteur dans la catégorie des "littératures sinophones". En ce qui concerne la poésie chinoise moderne, Zhang n'hésite pas à révéler son rapport avec la littérature occidentale. Par ailleurs, sensible au contexte historique dans lequel évolue la littérature chinoise, son *Histoire de la littérature chinoise* m'a servi de repère, aussi bien linguistiquement que méthodologiquement, lorsque je tâchais de présenter en français la poésie chinoise moderne en fonction de son ambiance sociale et culturelle. J'ai lu aussi l'essai de Zhang, "Contemporanéité, modernisme et modernité : activités réceptrices de la revue *Xiandai*", oeuvre que je prendrai pour modèle quand j'aborderai cette revue même ainsi que les autres qui, en tant qu'intermédiaires entre les cultures chinoise et occidentale, sont également importantes dans l'histoire de la poésie chinoise moderne. Jin est, quant à elle, aussi intéressée par ces revues. Avec une impressionnante rigueur méthodologique, elle analyse leurs activités de traduction de la poésie française dans

l'article, "La réception de la poésie française et son influence sur la poésie chinoise contemporaine". Celui-ci m'a beaucoup instruit sur la méthodologie particulière à l'étude de réception.

Focalisée sur l'influence française dans la poésie chinoise moderne, notre étude s'inscrit dans le champ des échanges culturels franco-chinois. Il convient donc de brosser un tableau de celui-ci pour mieux repérer le contexte où se situe notre étude avant que nous n'entrons dans les détails.

Entre la France et la Chine, il existe un rapport culturel de "passages" et de "partages" depuis quelques centaines d'années. Depuis que Marco Polo rentra à Venise en 1295, grâce à lui, la Chine jouit parmi les Européens d'une image idéalisée. Du côté de la littérature française, cette Chine idéalisée apparaît pour la première fois au XVI^e siècle dans *Le Quart Livre* de Rabelais. Dans cette oeuvre, elle est symbolique d'une sagesse mystérieuse parce que c'est près d'elle que se trouve ce que poursuit le personnage principal — "l'oracle de la dive Bouteille Bacbuc". Dans *Les Essais*, Montaigne, l'autre écrivain humaniste important de l'époque, dessine aussi une image positive de la Chine, en la considérant comme un exemple pour l'Europe.

Ce rêve de Chine chez les humanistes français sera renforcé par la suite par les récits des jésuites français qui, envoyés par le roi Louis XIV, arrivent en 1687 à la cour de Pékin. Au siècle suivant, en correspondance avec une France fascinée par le jardin chinois et les chinoiseries, la littérature française se distingue par un exotisme imprégné de goût pour la culture chinoise. Parmi les nombreuses oeuvres qui en témoignent, on ne cite que *Contes chinois ou les aventures du Mandarin Fum-Hoam* de Thomas-Simon Gueullette et *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire. La première oeuvre, publiée en 1723, greffe curieusement une histoire moulée sur *Mille et une nuits* à un décor chinois : le personnage principal raconte pendant quarante-six nuits à la nouvelle reine de la Chine des histoires sur la réincarnation en vue de la dissuader

de convertir son pays à l'islam. L'autre oeuvre, une tragédie en cinq actes, illustre la prédilection de Voltaire pour la culture chinoise. Inspiré par une pièce chinoise traduite en français par un jésuite sous le titre *L'Orphelin de la famille Tchao*, Voltaire la crée en 1755.

Le XIX^e siècle voit aussi des écrivains français envoûtés par la Chine. Flaubert, par exemple, rêvait de faire un voyage en Chine, mais il n'a jamais pu le réaliser. Hugo, quant à lui, a préparé pour sa maîtresse une chambre à la chinoise. Son admiration pour la culture chinoise s'illustre en plus par le fait que suite à la destruction du "Palais d'été" chinois en 1859 par les armées alliées anglaises et françaises, il ait blâmé les puissances occidentales pour cet acte barbare. Également intéressé par la culture chinoise, Gautier a engagé un professeur chinois pour sa fille. Plus il a créé des poèmes dans le style chinois. La Chine attire également Baudelaire, pour qui elle est synonyme d'énigme, comme dans le poème en prose *L'Horloge*, et de paradis comme dans le poème en prose *L'Invitation au voyage*.

Au XX^e siècle, les écrivains français sont encore plus nombreux à être attirés par la Chine. Quelques-uns, comme, par exemple, Valéry, Romain Rolland et Gide, avaient des disciples chinois qui les fréquentaient. Chez Liang Zongdai (梁宗岱), poète chinois avec qui il entretint une amitié profonde, Valéry semblait pouvoir confirmer ses imaginations projetées sur la Chine : "La race des Chinois est, ou fut, la plus littéraire des races, . . . celle de qui les maîtres se vantaient plus de leur pinceau que de leur sceptre, et plaçaient des poèmes dans leurs trésors." ¹ Romain Rolland se plaignait de la difficulté de communiquer avec le "coeur chinois" et regrettait de ne pas pouvoir gagner son amitié. Gide, quant à lui, désirait ardemment visiter la Chine. Incapable d'exaucer ce souhait, il vivait à l'ombre d'un vif regret. Contrairement à

¹ Paul Valéry, «Préface», in *Les poèmes de T'ao Ts'ien*, traduction française de Liang Zongdai, Pékin, Foreign language teaching and research press (外語教學出版社), 2003, 2005, p. 11.

eux, les autres, tels que Paul Claudel, Segalen, Saint-John Perse, Henri Michaux et Malraux, ont l'expérience du voyage en Chine. La plupart d'entre eux sont déçus par la civilisation occidentale, ils se tournent vers la culture chinoise à la recherche d'une solution à la crise de cette civilisation. Cela leur permet de dépasser un exotisme superficiel et d'aller plus loin dans leur exploration culturelle ².

Du côté de la Chine, après la première rencontre avec l'Occident qui relève de l'arrivée des missionnaires occidentaux (1500-1800), la deuxième, à partir de 1840, est source de beaucoup d'amertume. Cette année 1840, qui correspond à sa défaite devant les armées anglaises lors de la Guerre de l'Opium, marque le début de son ouverture à l'Occident. Mûs par l'intérêt commercial en Chine, les Français rejoignent les Anglais durant la Seconde Guerre de l'Opium (1856-1860). Ces guerres, ainsi que les autres qui suivent, ont forcé la Chine à ouvrir davantage encore son marché aux Occidentaux. Elles font prendre conscience aux Chinois que pour survivre, rien n'était plus impératif que d'apprendre tout auprès de l'Occident.

Dans le domaine de la littérature, cette envie de s'aligner sur l'Occident atteint son comble avec le "Mouvement pour la nouvelle culture" de 1919. Depuis, le monde littéraire chinois entre dans une période d'activité intense de traduction de la littérature occidentale. On voit s'y épanouir des oeuvres fortement influencées par celle-ci. Au sein de cette littérature présentée aux lecteurs chinois, la littérature française occupe une place importante. Au moment où la Chine nourrit l'inspiration de quelques écrivains français modernes qui y voyagent, un grand nombre de ses écrivains se livrent à leur rêve de France. Au tournant du siècle, la Chine a connu la littérature française à travers *La Dame aux camélias* de Dumas fils, première oeuvre littéraire française traduite en chinois. Chez Chen Duxiu (陳獨秀), l'un des initiateurs

² Cette discussion sur les échanges littéraires entre France et Chine s'appuie pour une large part sur *Les écrivains français et la Chine* de Qian Linsen, Fuzhou (福州), Fujian Jiaoyu chubanshe (福建教育出版社), 1995.

du Mouvement, la France jouit toujours d'une image idéalisée. À une époque où l'esprit de ce Mouvement l'emporte sur tout, sa littérature gagne du terrain en Chine au fur et à mesure que le grand public chinois se familiarise avec ses plus grands écrivains à travers la traduction.

La poésie chinoise moderne, qui débute avec le "Mouvement pour la nouvelle culture", se caractérise par une influence occidentale, surtout française. Vers le milieu des années vingt, elle revêt une teinte symboliste. Se voyant sur la voie de la maturité, cette poésie chinoise dite symboliste connaît son plein essor dans la décennie suivante. Dans les années vingt et trente, les poètes symbolistes français introduits en Chine incluent Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Gourmont, Samain, Francis Jammes, Henri de Régnier et Paul Fort. C'est d'ailleurs à Shanghai que s'épanouissent ces créations poétiques symbolistes et ces travaux de traduction.

Avec la prise du pouvoir par les communistes en 1949, la Chine se ferme de nouveau à l'Occident, tandis que le gouvernement exilé de Chiang Kaishek à Taïwan adopte une politique d'ouverture à cet "autre". Nourrie par le surréalisme français, la poésie chinoise créée à Taïwan durant les années cinquante et soixante peut être considérée comme la continuation de celle née à Shanghai durant les années vingt et trente. À l'époque, Taïwan connaît, à travers la traduction, des écrivains surréalistes français tels Apollinaire, Jean Cocteau, Breton, Aragon, Éluard, Reverdy, Soupault, Henri Michaux, René Char, etc...

C'est dans le contexte des échanges culturels franco-chinois qui se produisent à Shanghai pendant les années vingt et trente et à Taïwan pendant les années cinquante et soixante que se situe notre étude. Nous nous proposons d'interroger la quête poétique — la quête de la métamorphose — à laquelle s'adonnent, avec l'aide du symbolisme ou du surréalisme, des poètes chinois sur un fond de conflits intellectuels, idéologiques et militaires. Ces écoles françaises sont intimement liées au destin

personnel de ces poètes qui se voient à la merci de celui de leur pays. Aussi munis des ailes symbolistes ou surréalistes, ils ne peuvent échapper à une réalité pénétrée par la politique. Le fond historique et culturel en question renvoie à un cadre de référence structuré par les six principaux groupes d'écrivains qui contribuent à l'échange poétique franco-chinois et qui sont inévitablement impliqués dans la politique : la "Société d'études littéraires" (文學研究會), "Création" (創造社), l'école "Le croissant" (新月派) et l'école "Moderne" (現代派) à Shanghai durant les années vingt et trente ; l'"École moderne" (現代派) et "Genèse" (創世紀) à Taïwan durant les années cinquante et soixante. C'est dans ce cadre que nous discuterons de la réception du symbolisme à Shanghai et de celle du surréalisme à Taïwan. Ainsi, ce présent travail se divisera en deux parties : la première concernera l'accueil du symbolisme à Shanghai et l'autre, celui du surréalisme à Taïwan. Chaque chapitre sera consacré à un groupe littéraire mentionné ci-dessus sauf celui partagé par l'école "Le croissant" et l'école "Moderne". Nous mettrons en valeur l'attitude du monde littéraire chinois face à l'introduction du symbolisme et du surréalisme. À ce propos, il s'agit de discuter de la réaction, de l'opinion, de la lecture et de la critique de la part de la Chine. Nous travaillerons également sur les aspects ou les modalités de la reproduction du symbolisme et du surréalisme dans la poésie chinoise moderne : image, écho, miroir. Puisque la réception littéraire représente, de la part des écrivains, un processus qui commence par l'adaptation et finit par la création, dans notre étude, une fois le tableau du dialogue franco-chinois esquissé, nous entrerons dans le domaine particulier de la vie et de l'oeuvre des poètes chinois symbolistes et surréalistes. Nous espérons montrer, sur la base d'une analyse textuelle, leur cheminement vers la métamorphose.

L'Appel de l'Occident. À Shanghai, durant les années 1920 – 1930.

Dans *Le dit de Tianyi*, François Cheng évoque cet appel à travers le personnage principal qui, encore adolescent, trouve pendant la guerre sino-japonaise dans les poèmes et les romans occidentaux qu'il lit sa seule consolation, son abri spirituel, au milieu de bruits de bombardement et de puanteur de mort :

Appel de l'Occident. Ou plus exactement de l'Europe. Malgré l'atroce drame qui s'y passait, on ne pouvait s'empêcher de l'idéaliser, d'y voir un "sol béni des dieux". On se familiarisait avec le Rhin et le Danube, les Alpes et les Pyrénées. Et le seul nom de Méditerranée suffisait à faire résonner toute une charge de mythes et de légendes. Oui, au "parfum exotique" de Baudelaire, on ne songeait pas à quelque île des tropiques mais à l'extrémité occidentale du vieux continent Eurasie ³.

Chargé de rêves et d'imaginaires, cet appel résonne en effet depuis l'aube de la littérature chinoise moderne qui remonte au début des années vingt. Il se fait entendre à travers des textes traduits en chinois, textes qui sont le fruit d'un gigantesque travail de traduction entrepris dès les nouveaux débuts de cette littérature. Dans ces textes convergent les désirs, de la part des traducteurs et des lecteurs, de se référer à la culture occidentale afin de revivifier la leur, considérée comme décadente.

Cet appel de l'Occident, d'ailleurs, paraît aux Chinois d'autant plus fort et plus irrésistible qu'ils se trouvent à une époque pleine de bouleversements et dans un pays accablé de misères. Il éveille dans la jeunesse une ferme volonté de rompre avec la tradition, de poursuivre à tout prix la liberté individuelle. Sous son emprise, un grand nombre d'artistes et d'intellectuels se tournent vers l'Occident, dans lequel ils voient l'incarnation de la vérité. Inspirés par la culture occidentale, ils créent une littérature

³ F. Cheng, *Le dit de Tianyi*, Paris, Éditions Albin Michel, 1998, p. 91.

dite nouvelle, radicalement différente de la littérature traditionnelle étroitement liée au régime monarchique déjà renversé. Cette nouvelle littérature, faisant partie de la littérature chinoise moderne, s'épanouit sur un fond de mutations et de souffrances durant les années vingt et trente.

De tous les pays occidentaux, il semble que ce soit la France qui, à l'époque, soit la plus attirante pour les Chinois. Si ces derniers méprisent leur tradition qu'ils jugent arriérée, ils font hommage à la civilisation française d'être le berceau de la modernité. Muriel Détrie y voit la continuation de la "tradition intellectuelle de francophilie" qui existe dans le milieu des intellectuels chinois depuis le tournant du siècle ⁴.

Cette tradition revêt un sens progressiste parce qu'elle se trouve en symbiose avec une atmosphère pleine d'appels pressants aux réformes politiques et sociales. Cette atmosphère de révolte culmine avec le "Mouvement pour la nouvelle culture". Au moment où, en Occident, le mouvement Dada scandalise l'opinion en récusant radicalement la civilisation européenne et ses fondements, la jeunesse chinoise heurte la société par son rejet d'une tradition considérée comme entachée de corruption et par son accueil des valeurs de cette civilisation occidentale contestée par Dada. Si le dadaïsme est imprégné d'un sentiment nihiliste, le Mouvement brille d'espoir pour l'avenir. En lançant cette révolution culturelle, les initiateurs du Mouvement visent réellement des réformes sur le plan socio-politique. Ils croient que la réforme littéraire débouche sur des changements politiques et sociaux. Conformément à cette conviction, ils prêchent le réalisme, parce qu'ils voient en lui l'outil approprié pour s'attaquer aux maux de la tradition. Leurs disciples sont nombreux. Beaucoup d'entre eux cherchent leur inspiration dans le naturalisme français.

Au fur et à mesure qu'évolue le contexte historique, le caractère de la tradition francophile en question semble subir un changement. Vers 1925, elle prend des

⁴ M. Détrie, *France-Chine. Quand deux mondes se rencontrent*, Paris, Gallimard, 2004, p. 63.

couleurs symbolistes, étant donné qu'à l'époque bien des écrivains se nourrissent du symbolisme. Opposés à l'utilitarisme des réalistes réformistes, qui traitent la littérature d'outil de propagande, ils s'appuient sur le symbolisme dans l'espoir de réaliser une réforme essentiellement littéraire. Mais l'esthétique n'est pas seule en cause. Le nihilisme ambiant contribue à cette réception du symbolisme. C'est une époque qui voit décliner le "Mouvement pour la nouvelle culture" et s'éteindre la fougue, l'idéal et la confiance dans l'avenir. Les vieilles valeurs s'imposent encore, la politique et la société demeurent chaotiques. Ces sentiments d'égarement et d'errance chez les écrivains trouvent leur expression à travers le symbolisme. Lu Xun (魯迅) connaît aussi ces angoisses, qu'il traduit par ses poèmes en prose réunis dans *Les herbes sauvages* (野草), oeuvre réputée avoir un "charme baudelairien" (波德萊爾韻味)⁵. De la situation des écrivains face au reflux du Mouvement, il écrit :

*Les jeunes intellectuels qui sont juste sortis de leur torpeur, partagent un même état d'âme plein de passion, mais aussi de chagrin. S'ils peuvent trouver un petit peu de lumière, . . . ils se voient en même temps entourés d'un noir sans borne. Le fait qu'ils prennent la nourriture exotique du jus "fin de siècle" s'ajoute à ceci. C'est un jus servi par Oscar Wilde, Nietzsche, Baudelaire, Andreev, etc... (那時覺醒起來的智識青年的心情, 是大抵熱烈, 然而悲涼的, 即使尋到一點光明. . . 卻是分明的看見了周圍無涯際的黑暗. 攝取來的異域的營養又是世紀末的果汁: 王爾德, 尼采, 波特萊爾, 安特萊夫們所安排的)*⁶

Portée désormais au symbolisme, la tradition francophile est partagée surtout parmi le cercle des poètes qui, dans leur désespoir, se replient sur eux-mêmes face à un monde privé de leur espoir. Quand bien des écrivains cherchent, en pratiquant

⁵ Xiao Tongqing (尚同慶), *Le courant de pensée "fin de siècle" et la littérature chinoise moderne* (世紀末思潮與中國現代文學), Hefei (合肥), Anhui Jiaoyu chubanshe (安徽教育出版社), 2000, p. 53.

⁶ Lu Xun, «Introduction» (導言), in Zhao Jiabi (趙家璧) (éd.) *Grandes oeuvres de la nouvelle littérature chinoise. Le roman (II)* (中國新文學大系小說二集), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe (上海文藝出版社), 2003, p. 5-6.

une littérature dite “révolutionnaire”, à s’engager encore plus profondément dans l’entreprise de la réforme, à réaliser jusqu’au bout leur volonté de changer le monde, ces poètes se réfugient dans le “paradis artificiel” que le “jus ‘fin de siècle’” leur a permis de construire.

Les poètes qui se règlent sur les symbolistes français se trouvent dans différents groupes littéraires qui contribuent, chacun à sa façon, à la propagation du symbolisme en Chine. Bien que ce soit une idée reçue que la “Société d’études littéraires”, première association littéraire consacrée à la nouvelle littérature, soit une école réaliste, paradoxalement, cela ne signifie point qu’elle rejette catégoriquement les autres procédés littéraires. En correspondance avec une atmosphère intellectuelle caractérisée par l’ouverture à la littérature occidentale générale, elle adopte une attitude libérale envers les différentes écoles de cette littérature. Grâce à cette attitude, des articles sur le symbolisme trouvent place dans *Le mensuel du roman* (小說月報), principale revue diffusée par la Société. Si tout en préconisant le réalisme, les écrivains de cette association ne délaissent pas le symbolisme, c’est que ces réalistes, utilitaristes littéraires, voient dans cette école française qui se concentre sur la vie intérieure de l’humanité, soit une sorte de modernité à laquelle leur pays désireux d’être modernisé puisse se référer, comme chez Zhou Zuoren (周作人) et Mao Dun (茅盾), soit l’auxiliaire au réalisme, en mesure d’aider ce dernier à gagner en profondeur, comme chez Lu Xun.

Comme sa revue, *Le mensuel du roman*, ne répugne pas aux essais d’introduction au symbolisme, la “Société d’études littéraires” ne ferme pas sa porte aux poètes dont l’oeuvre révèle une coloration symboliste. Quoiqu’elle soit dominée par les écrivains réalistes, on y trouve quand même Li Jinfa (李金髮) et Liang Zongdai, “poètes symbolistes chinois” pour ainsi dire. Ayant tous deux séjourné en France, l’un et l’autre sont influencés par le symbolisme français. Si le premier prend modèle sur

Baudelaire et Verlaine, l'autre est un disciple de Valéry. Lui aussi fasciné par le symbolisme, Zhou Zuoren, l'un des fondateurs de la Société, apprécie beaucoup l'art audacieux de Li. C'est grâce à son aide que la Société accepte de publier le premier recueil du poète, *La pluie douce* (微雨). Si cette oeuvre est scandaleuse aux critiques pour son occidentalisation outrancière, elle ouvre une nouvelle voie pour la poésie chinoise moderne. Quant à Liang, à l'aide de son talent précoce, sa carrière de poète commence tôt. Ayant déjà une renommée littéraire considérable, il adhère à la Société sur l'invitation de Mao Dun et Zheng Zhenduo (鄭振鐸), écrivains essentiels de cette association influente. Outre le recueil poétique *La prière du soir* (晚禱), il publie aux Éditions de la "Société d'études littéraires" deux autres ouvrages magistraux, recueils de ses essais critiques et de ses traductions.

Bien qu'école romantique, la société "Création" n'en contribue pas moins à faire connaître le symbolisme aux lecteurs chinois que la "Société d'études littéraires". Opposée au logocentrisme inhérent au réalisme et grande adversaire de l'autre association, elle prend en général, selon les termes de l'un de ses fondateurs, Zheng Boqi (鄭伯奇), le "chemin anti-rationaliste" (反理知主義的道路)⁷. C'est dans le cadre de celui-ci que "Création" accueille à la fois romantisme et symbolisme quoique ce soit, comme en conviennent les critiques, le premier qui représente par essence le caractère de cette société. Connus pour leur romantisme exubérant, Guo Moruo (郭沫若) et Tian Han (田漢), eux aussi membres fondateurs de la société, ne cachent pas leur intérêt pour le symbolisme. Le premier souligne la valeur esthétique du symbole. Parmi ses poèmes d'épanchements émotionnels, il y en a quelques-uns qui montrent une sensibilité symboliste. L'autre admire Baudelaire pour son esprit rebelle. Il signe quelques articles sur le Français et le symbolisme. Cette ouverture au symbolisme est

⁷ Zheng Boqi, «Introduction», in Zhao Jiabi (éd.) *Grandes oeuvres de la nouvelle littérature chinoise. Le roman (III)* (中國新文學大系. 小說三集), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2003, p. 12.

reflétée par la revue *Création* qui publie les oeuvres principales de Mu Mutian (穆木天) et de Wang Duqing (王獨清), poètes symbolistes de la société.

La société “Création” se caractérise d’ailleurs par ses rapports avec le Japon. Créée à Tokyo puis déplacée à Shanghai, elle se compose principalement d’écrivains qui ont fait leurs études au Japon. Pendant leur séjour dans ce pays qualifié de “laboratoire de la littérature occidentale” (西方文學實驗室)⁸, ils subissent très fortement cette influence. Il en va de même pour Mu Mutian et Wang Duqing. Au Japon, Mu découvre le symbolisme. Il s’immerge dans celui-ci au milieu d’un Tokyo ravagé par le séisme de 1923. Sa poésie révèle l’influence de Samain, sur qui il a écrit un mémoire quand il étudiait à l’Université impériale de Tokyo. Bien que Wang, quant à lui, ait plus ou moins pris contact avec la littérature occidentale en Chine, c’est, d’après lui-même, pendant son séjour au Japon qu’il a perçu les “avantages” (好處) de cette littérature⁹. Outre le Japon, il a, faut-il le spécifier, séjourné aussi dans des pays européens, y compris la France. Plongé dans une atmosphère décadente, à l’instar de Verlaine, il mène une vie de bohème dans ce dernier pays.

Cependant, les romantiques de la société “Création” n’insistent pas jusqu’au bout sur la ligne “anti-rationaliste”. À peine leur association passe-t-elle son quatrième anniversaire que, poussés par le souci qu’ils ont de leur pays et de leurs compatriotes misérables, ils renoncent, par un coup “romantique”, au principe “anti-rationaliste” pour une littérature “révolutionnaire” dans laquelle est privilégié le réalisme. À la différence de ceux qui étudient en Europe ou aux États-Unis, ces écrivains contraints de faire leurs études au Japon par l’insuffisance de leurs ressources, sont issus des milieux modestes. Ils semblent pouvoir mieux s’associer à la douleur de leur

⁸ Qian Linsen, *op.cit.*, p. 385.

⁹ Wang Duqing, «Un regard rétrospectif sur ma vie littéraire» (我文學生活的回顧), *Oeuvres de Wang Duqing choisies par le poète lui-même* (獨清自選集), Shanghai, Shanghai shudian (上海書店), 1989, p. 3.

pays natal et des gens de la catégorie inférieure. Il s'y ajoute le fait qu'au Japon, ils sont touchés non seulement par la littérature occidentale mais par le marxisme. Il s'ensuit qu'en fin de compte, ils sont plus sensibles aux questions sociales que les écrivains des autres associations littéraires.

Lorsque les autres membres de la société "Création" s'engagent dans la littérature "révolutionnaire", Mu Mutian et Wang Duqing se livrent toutefois à leur rêverie et à une beauté voilée. Si, au départ, ils ne partagent pas avec les autres la même ambition de changer le monde, ils les rejoignent dans le même romantisme nationaliste. Ainsi, leur poésie qui montre un penchant vers le symbolisme laisse transparaître un romantisme patriotique. Cela creuse un écart entre leur oeuvre et celle des autres poètes chinois symbolistes. Ce patriotisme débordant les conduit inévitablement à abjurer le symbolisme et à se joindre à leurs prédécesseurs dans l'effort de promouvoir la littérature "révolutionnaire".

L'école "Le croissant" représente le groupe des poètes qui écrivent tout d'abord dans *Poésie* (詩鐮), supplément littéraire du journal *Le matin* (晨報), puis dans la revue *Le croissant* (新月雜誌). Composée notamment d'écrivains revenus d'Angleterre ou des États-Unis, elle se voit à l'opposé de la société "Création". Sur le plan politique, elle soutient les valeurs démocratiques mais rejette la révolution. Convertis au gauchisme, les écrivains de "Création" l'attaquent sévèrement pour son caractère bourgeois et ses attaches occidentales.

En ce qui concerne l'art poétique, l'école "Le croissant" se range aux côtés de l'esthétisme. Elle connaît un cheminement de détours avant de s'engager sur la voie vers le symbolisme. Au début, rassemblés sous le drapeau anti-romantique, ces artistes accusent la société "Création" d'être la cause d'un monde littéraire chinois submergé par une poésie sentimentaliste. En vue de discipliner ce romantisme débridé dans lequel est exalté le vers libre, elle souligne l'importance d'une prosodie

rigoureuse. Mais quand ce souci est poussé à l'extrême, les poètes y voient une entrave à l'inspiration poétique et n'insistent plus sur une forme stricte. En correspondance avec ce changement, ils se focalisent de plus en plus sur leur monde intérieur, s'adonnant aux "frissons de l'âme" (靈魂的顫慄)¹⁰ ou à un "décadentisme qui met tout en cause" (懷疑的頹廢)¹¹. Grands admirateurs de la littérature anglaise, Xu Zhimo (徐志摩) et Shao Xunmei (邵洵美), poètes principaux de l'école "Le croissant" et tous deux connus comme "dandys", sont également fascinés par le symbolisme français. La poésie écrite par le premier durant la dernière période de sa carrière montre une apparition baudelairienne. L'autre est un adepte du satanisme de Baudelaire et de l'hédonisme de Verlaine.

L'école "Moderne" (現代派), elle aussi ouverte au symbolisme, relève des poètes autour de la revue *Les contemporains* (現代雜誌). Au sujet de la relation entre l'art et la politique, comme l'école "Le croissant", elle fait valoir l'indépendance de l'art à l'égard de la politique. À cause de cette position, elle s'attire, comme l'autre école, les attaques de la gauche. Au niveau de l'art, elle émerge, d'une part, comme un défi à l'école "Le croissant", car elle rejette la prosodie en faveur d'une forme poétique plus flexible. D'autre part, à la fois continuation et dépassement de l'autre école, elle fait progresser une quête poétique qui se réfère au symbolisme jusqu'à saluer le néo-symbolisme et le modernisme. Ses publications, *Les contemporains* et *Nouveaux poèmes* (新詩), sont les revues les plus importantes de l'époque pour les poètes qui créent une poésie pure. Autour d'elles, se forme un nouveau cercle de poètes qui comprend, en plus de talents prometteurs comme Dai Wangshu (戴望舒) et

¹⁰ Qian Liqun (錢理群), Wen Rumin (溫儒敏) et Wu Fuhui (吳福輝), *Trente ans de littérature chinoise moderne* (中國現代文學三十年), Taipei, wunan tushu chubanshe (五南圖書股份有限公司), 2002, p. 390.

¹¹ Xu Zhimo, «Préface de "Tigre féroce"» (猛虎集序文), in Jiang Fucong (蔣復璁) et Liang Shiqiu (梁實秋) (éds.) *Anthologie des oeuvres de Xu Zhimo (II)* (徐志摩全集 II), Taipei, Zhuanji wenxue chubanshe (傳記文學出版社), 1980, p. 346.

He Qifang (何其芳), des talents issus de la “Société des études littéraires” et de l’école “Le croissant”. Dans *Les contemporains*, se trouvent, par exemple, des poèmes de Li Jinfa. Au comité de rédaction de *Nouveaux poèmes*, figure Liang Zongdai, à part des poètes de l’école “Le croissant”.

Dans les poèmes de Dai Wangshu et de He Qifang s’esquisse une influence symboliste. Non contents d’être suggestives, ces oeuvres vouent un culte aux images qui évoquent le vide, la perte ou la disparition. Par elles, se traduit l’esthétique des poètes : pour Dai, la poésie “parle et ne parle pas” (詩是一種吞吞吐吐的東西)¹² ; pour l’autre, elle est comme “l’image de la fleur dans le miroir et de celle de la lune dans l’eau” (鏡花水月)¹³. Au début, Dai est fasciné par Baudelaire et Verlaine, mais son intérêt se porte bientôt sur les néo-symbolistes comme Francis Jammes, Remy de Gourmont et Paul Fort. Après son séjour en France, sa poésie révèle de surcroît une veine surréaliste. N’ayant jamais étudié à l’étranger, He, quant à lui, porte ses regards vers Baudelaire et Verlaine sous l’influence de Dai. Il connaît Valéry grâce à l’introduction et à la traduction de Liang Zongdai. Cependant, prenant conscience de la misère de son pays, il sort enfin du domaine de la rêverie. Sa carrière de poète symboliste se termine lorsque devenu maoïste, il s’engage dans la littérature prolétarienne.

On observera que c’est à Shanghai que fleurissent les activités de ces principaux groupes d’écrivains consacrés à la nouvelle littérature chinoise. La ville voit la publication des revues littéraires les plus influentes de l’époque, revues qui reflètent aussi bien la poursuite artistique de ces écrivains que leur position politique — *Le*

¹² Du Heng, «Préface», in Dai Wangshu *Brouillons de Wangshu* (望舒草), Shanghai, Fuxing shuju (復興書局), 2ème édition, 1936, p. 3.

¹³ He Qifang, «Les changements qu’a subis le style de ma poésie» (寫詩的經過), in Li Fang (李方) (éd.) *Anthologie des oeuvres de He Qifang (IV)* (何其芳全集四), Shijiazhuang (石家莊), Hebei renmin chubanshe (河北人民出版社), 2000, p. 344.

mensuel du roman, Création, Le croissant et Les contemporains. Surnommée le “Paris oriental”, la ville voit aussi la naissance d’une grande majorité des oeuvres inspirées par le symbolisme. Pourtant, au début, c’est Pékin qui est le centre de la nouvelle littérature, et ce grâce au “Mouvement pour la nouvelle culture” qui s’y est opéré. Parmi les pionniers de la nouvelle littérature qui préconisent le réalisme, ceux qui prêtent aussi l’attention au symbolisme font paraître dans la même ville leurs oeuvres dites de style symboliste ou leurs articles ayant trait à l’école en question. Réalistes, ces écrivains, comme par exemple Lu Xun et Zhou Zuoren, ont paradoxalement leur part à l’introduction du symbolisme en Chine. Vu l’importance de leurs concours et dans le souci de présenter le contexte intégral, dans notre étude focalisée sur la poésie chinoise symboliste à Shanghai, nous leur consacrons quand même une place tout en esquissant le tableau de la réception du symbolisme en Chine. Vers le milieu des années vingt, Shanghai se substitue à Pékin en tant que centre de la nouvelle littérature parallèlement à la sortie des recueils symbolistes de Liang Zongdai, Li Jingfa et Mu Mutian. En 1927, l’atmosphère politique de Pékin, sous le règne de seigneurs de guerre, devenue trop oppressive, bien des écrivains connus, y compris Xu Zhimo, se déplacent à Shanghai, ce qui consolide la suprématie culturelle de cette ville.

Que Shanghai puisse jouir d’une culture littéraire en plein essor est indissociable de sa puissance économique. La plus internationale de l’Extrême-Asie, la ville est à l’époque aussi la plus grande du monde après Londres, New York et Paris. Pendant que son économie prospère, Tokyo est sous le contrôle des militaristes et Manille semblable à un club campagnard des Américains ¹⁴. Les excellentes conditions économiques dont se vante Shanghai entraînent l’épanouissement de l’édition et font

¹⁴ Wang wenyong (王文英) (éd.), *L’Histoire de la littérature moderne de Shanghai* (上海現代文學史), Shanghai, Renmin chubanshe (人民出版社), 1999, p. 151.

naître un grand public de lecteurs. Grâce à cela, la ville attire à elle-même la plupart des meilleurs écrivains de l'État. Ces écrivains, comme ceux qui habitent ailleurs, cherchent à y publier leurs meilleures oeuvres. Afin d'être reçues par la Chine entière, ces dernières doivent tout d'abord conquérir les Shanghaïens. Outre les talents littéraires domestiques, Shanghai fascine également les écrivains étrangers qui visitent la ville durant les années trente. Parmi ceux-ci, figurent Eugene O'Neil, Noël Coward, W. H. Auden, Christopher Isherwood, Boris Pilnak et le romancier français Paul Morand. Ils sont, à la même époque, rejoints par des vedettes de cinéma internationales comme Charlie Chaplin, Mary Pickford, etc... ¹⁵.

Outre sa richesse et sa culture, Shanghai se distingue par d'autres traits qui définissent le contexte historique de la nouvelle littérature chinoise. En premier lieu, ce sont les concessions occidentales dans la ville. Tout en représentant pour les Chinois une page de honte nationale dans l'histoire, elles incarnent la pénétration de la culture occidentale à Shanghai. Cette ambiance est bien entendu favorable à l'évolution d'une poésie moderne qui se modèle sur l'Occident.

Si elle est la ville la plus importante de la Chine sur les plans culturel et économique, Shanghai est, en second lieu, aussi "l'enfer du jeu", "le royaume de la prostitution" et "le paradis artificiel" de l'opium. Nadine Perront y voit les "maux liés à la colonisation" ¹⁶. En tant que phénomène culturel, cela pourrait représenter la continuation de l'atmosphère décadente qui marque la fin de l'empire. Ce phénomène culturel trouve un écho dans l'hédonisme auquel s'adonne Shao Xunmei dans la vie quotidienne comme dans la création poétique. Baignant dans la même ambiance décadente, Dai Wangshu semble avoir, pendant une certaine période, connu une vie

¹⁵ Li Oufan (李歐梵), *Shanghai moderne. L'épanouissement d'une nouvelle culture urbaine en Chine (1930-1945)* (上海摩登: 一種新都市文化在中國 1930-1945), traduction chinoise de Mao Jian (毛尖), Taipei, Zhenggang zixun wenhua (正港資訊文化), 2002, p. 127.

¹⁶ N.Perront, «Préface», in ouvrage anonyme, *Shanghai : opium, jeu, prostitution*, traduction française de N. Perront, Paris, Éditions Philippe Picquier, 2002, p. 15.

débauchée auprès de prostituées shanghaiennes. À cette expérience, il a consacré des poèmes qui s'intitulent d'après les pseudonymes japonais de ces dernières.

Si l'existence des concessions occidentales à Shanghai aide, avec ses apports culturels, au développement d'une poésie occidentalisée encline au symbolisme, elle permet aussi l'éclosion de sa rivale : la littérature "révolutionnaire" ou prolétarienne. À l'époque, Shanghai est divisée en deux : la ville gouvernée par le Parti nationaliste de Chiang Kaishek et celle de ces concessions étrangères qui jouissent d'un statut d'autonomie. La première partie est marquée par la pauvreté et la malpropreté. Le gouvernement de Chiang y pratique un autoritarisme qui s'abat sur les communistes et les écrivains de gauche. Victimes d'une censure stricte, nombre de revues gauchistes, dont *Création*, sont interdites par lui. Notre poète symboliste, Dai Wangshu, connaît aussi les rigueurs de cette censure. Sa revue, *Le train privé de rail* (無軌列車), qu'il a fondée en collaboration avec des amis au début de sa carrière, subit le même destin que *Création*, à cause de la pensée gauchiste qui y affleurait. Poursuivi par le Parti nationaliste pour ses rapports avec les communistes, il est contraint de quitter Shanghai pour se cacher dans sa ville natale. L'autre partie, habitée par les colonisateurs et les capitalistes, se vante de ses larges boulevards et de ses magnifiques immeubles qui servent de banques, d'hôtels et de clubs. À la différence du gouvernement de Chiang, les gouvernements coloniaux respectent jusqu'à un certain degré la liberté de la presse. Voyant dans Shanghai la coexistence de ces deux "nations" — les pauvres et les riches —, les communistes et les écrivains de gauche s'associent étroitement à la douleur des ouvriers shanghaiens et s'attaquent fortement aux impérialistes et aux capitalistes. Malgré leur aversion pour ces derniers, ils trouvent dans les concessions occidentales, inaccessibles à la censure du Parti nationaliste et plus tolérantes envers la liberté de la presse, le refuge qui leur permet de propager les idées gauchistes ou de s'engager dans des activités politiques. Ainsi,

entre les exploiters et les exploités, entre les colonisateurs et les colonisés, entre la haine et l'amour, est née et se développe la littérature "révolutionnaire" qui ne pardonne pas non plus aux poètes symbolistes dont les préoccupations sont de créer un autre monde, et non pas de changer le monde.

L'Appel de l'Occident. À Taïwan, durant les années 1950 – 1960.

Parfois, la guerre, aussi cruelle et condamnable soit-elle, peut être à l'origine d'une dissémination culturelle. La guerre sino-japonaise (de 1937 à 1945) et les conflits violents ultérieurs entre les communistes et les nationalistes entravent le développement de la poésie chinoise symboliste à Shanghai, mais donnent à Taïwan l'opportunité de prolonger la quête poétique des poètes de l'école "Moderne". En 1949, le gouvernement de Chiang Kaishek défait par le Parti communiste s'exile à Taïwan. Parmi les artistes et les intellectuels qui le suivent, figure Ji Xian (紀弦). Pendant son séjour à Shanghai, celui-ci fréquentait le milieu des poètes autour de la revue *Les contemporains*, à laquelle il a collaboré. Ami de Dai Wangshu, il a fondé, avec la collaboration de ce dernier, *Nouveaux poèmes*, l'autre revue importante de l'école "Moderne". Son anti-communisme l'a porté à soutenir le gouvernement de Chiang. Mais en poésie, il a choisi, comme ses amis de Shanghai, de suivre l'appel de l'Occident.

À Taïwan, c'est lui qui initie le "Mouvement de poésie moderne" (現代詩運動), caractérisé par l'hommage au surréalisme français. Avec les poètes qui le rejoignent, il s'appuie à ce point sur le surréalisme que Zhang Hanliang (張漢良) voit dans ce

mouvement poétique une “vague surréaliste” (超現實主義風潮)¹⁷. En 1956, Ji Xian déclare la fondation de l’“École moderne” (現代派), ce qui, selon Zhang, marque le début de la “vague surréaliste” de Taïwan. Que Ji applique à son école le nom par lequel les critiques appellent le cercle des poètes qui écrivent dans *Les contemporains* entraîne l’hypothèse selon laquelle il veut que cette école soit la continuation de leur quête poétique interrompue. L’année même de l’établissement de l’“École moderne”, il fait connaître dans la revue *Poésie moderne* (現代詩), dont il est le fondateur, son attitude envers la nouvelle poésie chinoise. Son manifeste est constitué de six credos, parmi lesquels on trouve la nécessité de la “transplantation horizontale” (橫的移植) de poétiques occidentales modernes à Taïwan. Celles-ci se réfèrent à “l’esprit et l’essence de toutes les nouvelles écoles poétiques depuis Charles Baudelaire” (自波特萊爾以降一切新興詩派之精神與要素)¹⁸. La publication de ce manifeste d’avant-garde suscite peu après, toute une série de travaux de traduction de poèmes français surréalistes. Ces traductions apparaissent constamment dans les revues poétiques majeures de l’époque, y compris *Poésie moderne* et *Genèse* (創世紀). Si cette idée de “transplantation horizontale” trouve une réponse favorable chez des poètes qui entendent le même appel de l’Occident que Ji, elle déclenche aussi des polémiques véhémentes dans le monde littéraire. En 1965, la “vague surréaliste” touche à sa fin, avec le départ de Luo Fu (洛夫), poète surréaliste connu, pour le Viêt-nam. Bien qu’elle ait été engloutie par le sable du temps, ses empreintes sur la poésie chinoise moderne à Taïwan ne se sont pas effacées.

¹⁷ Zhang Hanliang, «“La vague surréaliste” dans la poésie chinoise moderne. Une imitation de l’étude de l’influence» (中國現代詩超現實主義風潮一個影響研究的仿作), in Lin Yaode (林耀德) (éd.) *La critique littéraire contemporaine à Taïwan. Tendances et typographies de l’écriture taïwanaise* (當代台灣文學評論大系文學現象卷), Taipei, Zhengzhung chubanshe (正中出版社), 1993, 2000, p. 277-296. D’après l’auteur, dans l’histoire de la poésie moderne à Taïwan, la “vague surréaliste” s’étale sur neuf ans, de 1956 à 1965.

¹⁸ Ji Xian, «L’Interprétation des credos de l’“École moderne”» (現代派信條釋義), *Poésie moderne*, n° 13, février 1956, p. 4.

La poésie surréaliste de Taïwan s'épanouit sur un fond où la politique l'emporte sur la littérature. Si en vouant un culte à la poésie française moderne comme le faisaient ses amis poétiques de Shanghai, Ji Xian veut amener cette tradition francophile à Taïwan, Chiang Kaishek répète à Taïwan le même règne de "terreur blanche" qu'il a pratiqué à Shanghai. De façon brutale, il fait peser sur l'île une idéologie anti-communiste. Cette atmosphère d'oppression politique contraint les écrivains à manifester dans leur écriture la fidélité au gouvernement afin de ne pas encourir les foudres de la censure. Écrit par Ji Xian, le manifeste de l'"École moderne" est un exemple de la pénétration de la politique dans le domaine de l'aspiration artistique personnelle. Le dernier des six credos qui y paraissent — "Nous aimons notre pays, nous nous opposons au communisme, nous défendons la liberté et soutenons la démocratie." (愛國,反共,擁護自由與民主)¹⁹ — n'a rien à voir avec l'art poétique. À la différence des autres credos, il représente la déclaration politique du poète. Sous la menace d'une censure stricte, les poètes surréalistes de Taïwan s'engagent dans une création poétique d'avant-garde dans le cadre du politiquement correct. C'est ainsi que leur référence au surréalisme se borne à la sphère de l'esthétique. Si la "vague surréaliste" de Taïwan représente une révolution littéraire, elle ne touche pas au problème délicat (délicat vu les circonstances politiques de l'époque) de la réforme sociale à laquelle est sensible cette école française.

La plupart des auteurs de la poésie surréaliste de Taïwan sont des poètes venus du continent. Ils sont non moins déracinés que le gouvernement de Chiang Kaishek. Coupés de leur pays natal et se trouvant en terre inconnue, ils se plongent aisément dans le monde intérieur, d'autant plus sur une île dont on mobilise toutes les ressources dans la résistance contre le gouvernement communiste de l'autre côté de la mer. La menace de guerre est toujours là. Puisque le monde extérieur est plein d'ennui,

¹⁹ *Ibid.*

d'une stérilité spirituelle, les poètes se tournent vers ce qu'il y a de beau et de riche à l'intérieur. Le surréalisme satisfait, au niveau de la technique, leur besoin d'exprimer ce qui se passe dans le coeur — en l'occurrence, leur angoisse face à l'existence. Responsable d'une poésie obscure, équivoque, il leur permet, d'un autre côté, d'échapper à la censure.

La création de la poésie surréaliste de Taïwan est tellement liée à un contexte issu de l'oppression politique et du traumatisme personnel qu'elle semble pouvoir se dispenser du cadre urbain et industriel censé être indispensable à la naissance d'une littérature moderne. À la différence de la poésie symboliste de Shanghai qui éclôt dans une ambiance de ville, la poésie surréaliste de Taïwan naît au milieu de l'économie rurale de l'île. Au moment où Ji Xian affiche l'idée de "transplantation occidentale", cette économie, grièvement affaiblie durant la seconde guerre mondiale, commence à peine à se rétablir. Même au début des années soixante, Taïwan ne peut se vanter d'être moderne et industrialisé. À l'époque, Taipei, la capitale, jouit encore d'une beauté pastorale. C'est au milieu de cette beauté que paraît la revue *La littérature moderne* (現代文學), aussi importante à l'évolution de la littérature de Taïwan que *Poésie moderne* et *Genèse*. Comme l'écrit son rédacteur, Bai Xianyong (白先勇), romancier connu :

Dans cette maison de bois, je m'occupais à rédiger "La littérature moderne", à écrire des nouvelles pour elle. Derrière ma maison, il y avait une immense rizière. Je la tenais pour mon jardin privé. Je m'y promenais de temps à autre. Cette mer émeraude de riz était parsemée de milliers d'aigrettes blanches. Soudain, sans nulle raison, un fil de quelques-unes d'entre elles se lancerait vers l'azur, invitant, sans aucune exception, les autres à en faire autant jusqu'à remplir le ciel bleu de leurs ailes blanches. Comme la scène est jolie ! Peux-tu imaginer ce Taipei plein de ces beaux oiseaux blancs ? Maintenant, même un moineau ne peut s'y trouver. (在那棟木造屋裏起勁的辦“現代文學”,為那本雜誌趕寫小說.屋後那一頃廣

裘的稻田,充當了我的後園.是我經常去散步的所在;碧油油的稻海裏,點綴著成千上百的白鷺鷥,倏地一行白鷺上青天,統統衝了起來,滿天白羽紛飛,煞是好看——能想像得出台北也曾擁有過這麼多美麗的白鳥嗎?現在台北連麻雀也找不到了)²⁰

De même que la discussion de la poésie chinoise symboliste nécessite la prise en compte de la littérature “révolutionnaire”, l’interprétation de la poésie chinoise surréaliste à Taïwan ne peut se passer de l’évocation d’une littérature dite “anti-communiste” (反共文學) ou de “combat” (戰鬥文學). Cette dernière est à la fois semblable à la littérature “révolutionnaire” et distincte d’elle. Réduites au statut d’outil, l’une et l’autre servent une certaine idéologie. Dans le cas le plus grossier, elles résonnent pareillement de cris de combat. L’écart entre les deux renvoie à la différence idéologique. Si la littérature “révolutionnaire” de Shanghai conclut invariablement que, tôt ou tard, le peuple va se révolter, la littérature “anti-communiste” de Taïwan arrive à la conclusion programmée que le Parti nationaliste remportera un jour la “guerre sacrée” qu’il fera aux communistes. Soutenue par le gouvernement, cette littérature représente le discours officiel. Bien des poètes surréalistes s’y engagent en échange d’une légitimité idéologique reconnue par le gouvernement. Il leur faut tout d’abord participer à créer le mythe collectif de l’“on” pour que l’on leur permette d’écrire une poésie du “moi”. Contrairement à la poésie chinoise symboliste issue d’une nouvelle littérature qui est en général en symbiose avec un milieu de gauche, la poésie surréaliste de Taïwan se trouve dès le commencement en complicité avec un gouvernement de droite extrême.

Mais, paradoxalement, dans le geste de promulgation de poésie surréaliste germe la possibilité d’une révolte littéraire. Pour les poètes exilés à Taïwan, le

²⁰ Zhang Jinqiang (張金墻), *La rupture et la renaissance. Une recherche sur la littérature de Taïwan (斷裂與再生)*, Taïwan, Tainan (台南), Tainan shili wenhua zhongxin (台南市立文化中心), 1999, p. 95.

surréalisme est plus qu'une technique littéraire, une voie de la métamorphose ; il est le moyen d'une résistance silencieuse contre la littérature "anti-communiste". Derrière l'acte de "transplantation horizontale" se cache en effet l'intention d'introduire la culture de "l'autre" pour résister à ce discours officiel. Marquée par son obscurité, la poésie surréaliste de Taïwan se voit à l'opposé de celui-ci. Si la littérature "anti-communiste" est destinée à familiariser ses lecteurs avec une idéologie, à leur imposer cette dernière, cette poésie d'avant-garde cherche à les en distancier, en les introduisant dans un monde qui permet toutes possibilités de sens.

Dans les années soixante-dix, le surréalisme est mis à mal par le réalisme auquel il succombe. À Taïwan, île où les gauchistes ont été depuis longtemps anéantis par le gouvernement de Chiang Kaishek, le mouvement réaliste, au lieu de viser le lancement d'une révolution prolétarienne ou d'afficher des idées anti-impérialistes, vise cette fois la définition de l'identité taïwanaise, identité presque effacée par ce gouvernement exilé. Face au défi de la poésie occidentale, les écrivains taïwanais réalistes, comme les écrivains de gauche à Shanghai, utilisent le réalisme comme outil destiné à la défense du "soi" contre cet "autre" littéraire.

Première partie

Le symbolisme français et la poésie
chinoise moderne à Shanghai

Chapitre I

Société d'études littéraires (1921- 1932)

1. Une atmosphère de révolte et de liberté

1.1 Le “Mouvement pour la nouvelle culture”

Si la victoire de la révolution chinoise de 1911 sonne le glas de la dernière dynastie impériale, elle met aussi la Chine en pleine mutation. L'espoir de cette république nouvelle-née est tout d'abord éclipsé par des tentatives avortées de restauration monarchique, puis écrasé par les conflits violents entre les seigneurs de guerre. Aux bouleversements intérieurs s'ajoutent les menaces militaires du Japon, qui ambitionne d'annexer la Chine. Les dispositions du traité de Versailles, accordant au Japon tous les avantages et territoires acquis en Chine avant la guerre de 1914 par l'Allemagne, plongent ce vieux pays dans une fureur patriotique. Cela aboutit au mouvement dit du 4 mai 1919.

Lors de ce mouvement, non seulement les étudiants en grève dénoncent le gouvernement de Pékin et les grandes puissances coloniales, mais ils condamnent la tradition chinoise dans laquelle est exalté, voire sacralisé, le confucianisme. Celui-ci, d'après eux, est à l'origine de cette Chine en décadence. Ces étudiants radicaux affichent leur volonté de rompre totalement avec les valeurs traditionnelles : “À bas la boutique de Confucius” (打倒孔家店) est leur slogan.

Plus qu'une manifestation violente de l'élan patriotique dans la jeunesse, le mouvement du 4 mai 1919 est une véritable révolution culturelle, car il ouvre un nouveau chemin pour la culture et la littérature chinoises. D'où son appellation : le

“Mouvement pour la nouvelle culture” (新文化運動). En tant que révolution culturelle, il remonte en effet à 1917, année où fut publié dans le numéro cinq de la revue *Nouvelle jeunesse* (新青年)²¹ le célèbre article de Hu Shi (胡適) “Modestes propositions en vue d’améliorer la littérature” (文學改良芻議), suivi de celui de Chen Duxiu “De la révolution littéraire” (文學革命論), paru un mois plus tard dans le sixième numéro de la même revue. À l’égard de la nouvelle littérature, l’auteur du premier essai propose huit principes : “parler seulement quand on a quelque chose à dire” (須言之有物), “ne plus imiter les anciens” (不模仿古人), “soigner la construction grammaticale” (須講求文法), “ne pas feindre des sentiments qu’on éprouve pas” (不無病呻吟), “renoncer aux phrases toutes faites” (不用陳套語), “ne plus recourir aux allusions classiques” (不用典), “ne pas rechercher le parallélisme” (不講對仗), enfin “ne pas écarter les mots et expressions populaires” (不避俗字俗語). Dans le second article, Chen Duxiu expose les objectifs de la révolution littéraire : “*Primo*, jeter à bas la littérature d’une élite au style précieux et obséquieux, et constituer une littérature où le peuple puisse exprimer simplement ses sentiments” (一為推倒雕琢的,阿諛的貴族文學,建設平易的,抒情的國民文學), “*Secundo*, renverser une littérature classique surannée et grandiloquente pour établir à sa place une littérature réaliste, pleine de fraîcheur et de sincérité” (二為推倒陳腐的,鋪張的古典文學,建設新鮮的,立誠的寫實文學), “*Tertio*, rejeter une littérature de reclus, tarabiscotée et hermétique, et créer, au sein de la société, une littérature claire et accessible à tous” (三為推倒迂晦的,艱澀的山林文學,建設明瞭的通俗的社會文學)²².

Bien que sévèrement critiquées par les lettrés conservateurs, ces opinions

²¹ *Nouvelle jeunesse* est la revue la plus novatrice et la plus lue de l’époque. Adoptant une attitude libérale sans précédent, la revue propage ardemment des pensées occidentales et lance des attaques véhémentes sur le confucianisme et les moeurs traditionnelles.

²² La traduction française des huit principes de Hu Shi et des trois objectifs de Chen Duxiu est tirée de *La littérature chinoise moderne* de Paul Bady, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 8.

révolutionnaires ne tardent pas à trouver des échos dans d'autres articles publiés dans *Nouvelle jeunesse* ainsi que dans les revues novatrices de l'époque. Les écrivains n'hésitent pas non plus à y faire paraître leurs oeuvres créées dans cet esprit rebelle. C'est ainsi qu'une littérature nouvelle est née, une littérature qui privilégie le réalisme et la langue parlée (白話).

1.2 L'Estime des valeurs occidentales et leur introduction

Si les réformistes modernes de la littérature chinoise “n’imitent plus les anciens”, ils portent leurs regards vers l’Occident, font référence sans cesse à sa culture et voient en cette dernière l’idéal et l’exemplaire. Hu Shi, par exemple, exhorte ses lecteurs à “ouvrir leurs yeux pour voir le monde” (睜開眼睛看看世界) : “On doit admettre qu’on reste en arrière à l’égard de tant de choses. . . On ne peut imiter les autres avec acharnement qu’après avoir avoué nos erreurs.” (我們必須承認自己百事不如人. . . 肯認錯了, 方才死心塌地的去學人家) ²³ Ses “Propositions modestes en vue d’améliorer la littérature” se présentent comme la réalisation de cette idée d’imitation. Ainsi que l’indiquent des critiques, l’influence de l’“imagism” américain s’y révèle ²⁴. Ce pionnier de la littérature chinoise moderne se réfère d’ailleurs à la littérature européenne pour justifier le mouvement de la langue parlée dont il est l’initiateur : “Toutes les révolutions littéraires, qu’elles s’opèrent autrefois ou aujourd’hui, en Chine ou à l’étranger, commencent, en général, par sortir le langage d’un carcan rigide. Les réformes littéraires initiées par Victor Hugo en France et Wordsworth en Angleterre aux XVIII^e et XIX^e siècles, se définissent par la

²³ Xu Daoming (許道明), *L'Histoire de la nouvelle littérature chinoise (中國新文學史)*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe (上海古籍出版社), 2005, p. 16.

²⁴ Pan Songde (潘頌德), *L'Histoire des théories et des critiques relatives à la poésie chinoise moderne (中國現代新詩理論批評史)*, Shanghai, Xuelin chubanshe (學林出版社), 2002, p. 14.

libération du langage poétique.” (文學革命的運動,不論古今中外,大概都是從要求語言文字的大解放 ;十八十九世紀的騷俄,英國華茲所提倡的文學改革是詩的語言的大解放) ²⁵

Chen Duxiu, qui a eu l'occasion de séjourner en France et au Japon, prend aussi l'Occident pour modèle. “Si on voulait vraiment entreprendre des réformes, on devrait appliquer les moyens occidentaux à tous les domaines”, dit-il (若是決計革新,一切都應該採用西方的新法子) ²⁶ Parmi les “moyens occidentaux”, il privilégie en particulier la démocratie et la science. Il propose de faire venir — selon ses propres termes — “M. Démocratie” (德先生) et “M. Science” (賽先生) afin de “sauver la Chine d'une ombre immense qui pèse sur la politique, la moralité, la science et la pensée.” (救治中國政治上,道德上,學術上,思想上的一切的黑暗) ²⁷ En matière littéraire, il se réclame également de l'exemple européen : “Il n'est pas inapproprié de considérer l'histoire moderne d'Europe comme une histoire de révolutions. On peut dire que c'est grâce aux révolutions qu'est née cette Europe moderne, aussi grandiose que splendide.” (近代歐洲文明史,宜可謂之革命史,故曰,今日莊嚴燦爛之歐洲乃革命之賜也) ²⁸ S'il préconise le réalisme, c'est parce que, comme il le soutient, “. . . en matière d'art, l'esprit de l'Europe moderne est reflété par le réalisme ainsi que par le naturalisme.” (近代歐洲的時代精神. . . 見之於美術者曰寫實主義自然主義) ²⁹ Pour lui, la littérature et l'art chinois, en revanche, “demeurent encore à l'étape classique et idéaliste ; dorénavant, ils doivent se diriger vers le réalisme.” (我國之文

²⁵ Chen Bohai (陳伯海) (éd.), *L'Histoire des courants de pensée dans la littérature chinoise durant les dernières quatre cents années* (近四百年中國文學思潮史), Shanghai, Dongfang chubans zhongxin (東方出版中心), 1997, p. 486.

²⁶ Chen Duxiu, «Les problèmes politiques de la Chine d'aujourd'hui» (今日中國之政治問題), *Nouvelle jeunesse*, vol. 5, n° 1, juillet 1918, p. 3.

²⁷ Chen Duxiu, «Répondre aux accusations contre *Nouvelle jeunesse*» (本誌罪案之答辯書), *ibid.*, vol. 6, n° 1, janvier 1919, p. 11.

²⁸ Chen Bohai (éd.), *op.cit.*, p. 474.

²⁹ *Ibid.*

藝,猶在古典主義,理想主義時代,今後當趨向寫實主義)³⁰

À l'instar de Hu Shi et de Chen Duxiu, toute une génération d'intellectuels chinois de l'époque, à l'unanimité, "se tourne vers l'Occident en quête de la vérité" (向西方尋找真理)³¹. Ce respect de la culture occidentale est à l'origine d'un essor de traduction et de présentation d'écrivains occidentaux. Déjà, avant la chute de l'empire des Qing, la Chine, à travers les efforts des lettrés progressistes, a connu l'Occident par ses penseurs tels que Darwin, Nietzsche, Schopenhauer et Kant. Les écrivains de la république suivent les pas de leurs prédécesseurs et mènent graduellement à l'épanouissement le travail entrepris par ces derniers. Ils introduisent en Chine des pensées et des théories occidentales, comme l'humanisme, l'évolutionisme et le socialisme, avec autant de zèle qu'ils présentent la littérature européenne, en vue d'éduquer la masse, d'éclaircir sa pensée. Toutes ces "vérités" occidentales leur servent d'arme contre les maux des valeurs traditionnelles. Elles ouvriront, espèrent-ils, une voie de survie pour leur pays déclinant.

Au milieu de ce foisonnement de travaux d'introduction à l'Occident, la littérature française ne manque pas de trouver sa place. Quatre ans avant le mouvement du 4 mai 1919, Chen Duxiu a montré son admiration pour la France dans "Les Français et la civilisation moderne" (法蘭西人與近代文明), publié dans le premier numéro de *La jeunesse* (青年雜誌)³² en 1915. Il voit dans ce pays l'origine des trois notions fondatrices de la modernité : les droits de l'homme, l'évolutionisme et le socialisme. Dans cet article, sont évoqués les noms Lamarck, Babeuf, Saint-Simon et Fourier. Sur la couverture de la revue, dont il est le fondateur, se

³⁰ *Ibid.*

³¹ Li Xiu (李岫) et Qin Linfang (秦林芳) (éds), *L'Histoire de l'échange littéraire entre la Chine et l'étranger au XXe siècle* (二十世紀中外文學交流史), Shijiazhuang (石家莊), Hebei jiaoyu chubanshe (河北教育出版社), 2001, p. 16.

³² Fondée à Shanghai en 1915 par Chen Duxiu, *La jeunesse* porte pourtant le nom "Nouvelle jeunesse" à partir du premier numéro du deuxième volume. En 1917, elle se déplace à Pékin.

trouve un titre français : *La jeunesse*. La publication ultérieure des traductions et des articles consacrés à la littérature française dans *Nouvelle jeunesse* et dans d'autres revues novatrices, est en accord avec un goût francophile chez Chen. Peu à peu, le grand public chinois se familiarise avec bien des grands noms de la littérature française, tels que Rousseau, Voltaire, Hugo, Baudelaire, Verlaine, Balzac, Zola, Maupassant, Romain Rolland, etc...

2. La fondation de la “Société d'études littéraires”

2.1 Une littérature destinée à servir la vie

La “Société d'études littéraires” est créée à Pékin en janvier 1921. Dès sa naissance, elle cherche à augmenter son influence en installant des filiales en d'autres lieux, y compris Shanghai. Quoiqu'elle soit née à Pékin, c'est à Shanghai que fleurissent ses activités. De nombreuses publications sont diffusées par cette société, comme par exemple les revues *Le mensuel du roman* (小說月報) et *La poésie* (詩)³³ ; la première, de l'avis des critiques, est la revue littéraire la plus influente de l'époque. Considérables sont leurs contributions à la nouvelle littérature chinoise : elles font évoluer la création, provoquent des travaux sur les littératures étrangères et aident au développement de la théorie et de la critique littéraires. Cependant, à la suite du bombardement par les Japonais en 1932 de la Commercial Press (商務印書館), la dynamique maison d'édition qui soutenait la Société depuis sa fondation, *Le mensuel du roman* cesse de paraître. La disparition de son porte-parole qu'était cette revue entraîne la dissolution de la Société, qui se vantait autrefois de 172 membres.

Première association consacrée à la nouvelle littérature, la “Société d'études

³³ Une revue mensuelle, *La poésie* est fondée en 1922 et cesse de paraître en 1923.

littéraires” affiche une ferme volonté de rompre avec la “vieille littérature” (舊文學).

Comme l’indique son manifeste, article signé par Zhou Zuoren (周作人) :

*Le temps où l’on traitait la littérature et l’art de jeu dans les moments de bonheur ou de divertissement dans le temps de déception, est déjà passé. Nous croyons que la littérature est un travail, voire un travail qui importe à la vie. De même que les ouvriers et les agriculteurs, les écrivains et les chercheurs en littérature se doivent d’être fidèles à leur travail jusqu’à la mort. (將文藝當作高興時的遊戲或失意時的消遣的時候,現在已經過去了.我們相信文學是一種工作,而且是于人生很切要的一種工作;治文學的人也當以這事為他終身的事業,正同勞農一樣)*³⁴

Zhou Zuoren avait déjà atteint une grande réputation au milieu des intellectuels progressistes par la publication de “La littérature humaine” (人的文學) en 1918. Dans cet article, la nouvelle littérature chinoise est mise en corrélation avec la vie, la nature humaine. Elle se distingue de la littérature ancienne que l’auteur qualifie de “non humaine”³⁵. Apparemment, cette idée est reprise dans “Le manifeste de la ‘Société d’études littéraires’” (文學研究會宣言). Elle encourage les écrivains à s’engager dans une littérature destinée à intervenir dans la réalité de la vie.

Certes, cette attitude sérieuse envers la littérature et cette mise en rapport de la vie et de la littérature trouvent des réponses favorables chez d’autres poètes de la “Société d’études littéraires”. Yu Pingbo (俞平伯), par exemple, soutient que “la vie constitue le sang et la chair de la poésie. Plutôt que de s’éloigner de la vie, celle-ci la dépeint ou la critique” (詩以人生做他的血肉, 不是離去人生, 而是批評或描寫人

³⁴ Chen Bohai (éd.), *op.cit.*, p. 499.

³⁵ L’auteur affirme qu’en Occident, à l’époque de la Renaissance, la “découverte de l’homme” apporte de la lumière à la culture européenne. Cependant, du côté de la Chine, pays gouverné depuis plus de quatre mille ans par un régime impérial et autoritaire, les valeurs de l’homme sont déniées, la vérité qui le concerne est encore à déceler. Donc, rien n’est plus impératif pour la Chine que de “découvrir l’homme”. D’après lui, la “littérature humaine” est, par définition, une “littérature qui se fonde sur l’humanisme et qui se consacre à l’évocation de divers problèmes concernant la vie et à des recherches sur ceux-ci” (用這人道主義為本,對於人生諸問題,加以記錄研究的文學,便謂之人的文學).

生)³⁶. Liu Yanling (劉延陵) estime que “le devoir incontournable du poète n’est pas de chanter les histoires mortes du passé, mais de célébrer la vie actuelle vivante” (詩人的天職不在歌吟已往的死的故,而在於歌吟現在的活的人生)³⁷.

Zheng Zhenduo (鄭振鐸), quant à lui, propose une “littérature de sang et de larmes”, laquelle ne tarde pas à avoir des retentissements parmi le cercle des poètes :

*Ce dont on a besoin à présent, c’est une littérature de sang, une littérature de larmes. On n’a pas besoin de la littérature dite aristocratique, une littérature à sang froid, caractérisée par des traits imposants et élégants et consacrée à chanter le vent et la lune. (我們現在須要血的文學,淚的文學,而不是雍容爾雅吟風嘯月的冷血的貴族文學)*³⁸

Il demande donc aux écrivains de se tourner vers la réalité de la vie et de la société, de faire face à “ce monde de ronces, de misères, de bruits du fusil et de grondements du canon” (到處是荊棘,是悲慘,是槍聲砲影的世界) et de s’intéresser à “ceux dont l’âme est troublée et l’esprit s’ennuie” (被擾的靈魂與苦悶的心神)³⁹.

Bing Xin (冰心), poétesse et romancière, raconte comment le “Mouvement pour la nouvelle culture” l’a poussée à voir le monde réel :

Ce courant de pensée propre à mon temps était tellement puissant qu’il m’a entraînée à franchir le seuil de ma famille et de mon école religieuse⁴⁰, un monde assez exigü. Il m’a permis de percevoir — tout d’abord vaguement, puis de mieux en mieux — de nombreux problèmes inhérents à la société dans laquelle je me trouvais, cette société chinoise à demi féodale et à demi colonisée. (這強烈的時代思潮,把我捲出了狹小的家庭和教會學校的門檻,使我由模糊而慢慢地看出了在我周圍的半

³⁶ Long Quanming (龍泉明), *La métamorphose de la nouvelle poésie chinoise* (中國新詩流變論), Pékin, Renmin wenxue chubanshe (人民文學出版社), 2002, p. 77.

³⁷ *Ibid.*, p. 78.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ À l’époque, en Chine, des écoles étaient financées par l’Église occidentale.

Rien d'étonnant à ce que les critiques donnent à la "Société d'études littéraires" l'épithète : "l'art pour la vie" (為人生的藝術) et classe sa littérature dans la catégorie du réalisme.

2.2 Le symbolisme et les écrivains réalistes de la Société

La "Société d'études littéraires" est née à un moment où le réalisme est fortement préconisé par les initiateurs du "Mouvement pour la nouvelle culture" ; il semble naturel qu'en réponse aux exigences du temps, elle fasse état de ce procédé littéraire. D'un autre côté, la tradition intellectuelle de francophilie se poursuit. L'intérêt de nombre d'écrivains chinois pour la littérature française les conduit à découvrir les poètes français symbolistes. En même temps, la littérature russe attire sur elle-même une attention non négligeable. C'est ainsi que le symbolisme russe se trouve aussi dans quelques-uns des textes critiques chinois. En somme, dans la nouvelle littérature chinoise des débuts, le réalisme est en général mis en valeur par les écrivains, mais il est encore loin d'avoir un monopole.

Cette situation se reflète dans le cas d'une partie des écrivains de la "Société d'études littéraires" : tout en promouvant une littérature réaliste destinée à servir la vie, ils ne délaissent pas le symbolisme. Ce qui pourrait paraître contradictoire dans cette pratique (vu, par exemple, l'opposition entre les deux écoles littéraires françaises du XIX^e siècle : naturalisme et symbolisme) se dissoudra une fois qu'on se sera rappelé qu'en ce temps-là, réalisme et symbolisme ont été introduits en Chine en tant que littérature occidentale générale. Aux intellectuels chinois souhaitant délivrer leur

⁴¹ Chen Bohai (éd.), *op.cit.*, p. 503.

pays d'une ignorance totale avec l'aide de celle-ci, la différence entre les deux écoles littéraires quant à l'esthétique et à la doctrine importe moins que leur commune appartenance à cette littérature, une littérature qui, censée devancer la leur étant donné qu'elle est propre à l'Occident industrialisé, de ce fait mérite d'être une référence. Cette ouverture à la littérature occidentale générale, cette simple foi dans sa capacité à éclairer la masse s'illustrent par l'attitude libérale qu'affiche la "Société d'études littéraires" à travers *Le mensuel du roman* : "Ce qui compte pour nous, ce n'est ni telle ou telle école littéraire ni tel ou tel 'isme', mais la littérature même" (只問是文學否, 不問是什麼派什麼主義)⁴² ; "Il suffit que ce soit une 'littérature humaine' ; il ne rime à rien d'être attentif à tel ou tel 'isme' où à telle ou telle école littéraire." (只要是人的文學就好了, 斤斤於什麼主義什麼派別, 未免無謂)⁴³

Aussi, des articles consacrés au symbolisme français peuvent-ils trouver place dans les revues *Le mensuel du roman* et *La poésie* au milieu d'un grand nombre d'essais sur le réalisme et ses écrivains. En 1922, dans cette dernière revue, apparaît "Le symbolisme français et le vers libre" (法國象徵主義與自由詩), article signé par Liu Yanling. Dans cet ouvrage, l'auteur évoque Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, qu'il range au symbolisme. Il est notable que son explication s'appuie pour une large part sur l'interprétation de Gourmont à ce sujet. L'hommage que rend Liu à ce poète français symboliste, est considérable :

Gourmont, un grand personnage de l'école symboliste, prône la liberté de l'art. Il est aussi le premier à éclaircir le vocable : symbolisme. . . À mon avis, son opinion peut servir de repère aux écrivains et critiques de tous les coins du monde et de tous les temps. La Chine en particulier, qui a juste vu bourgeonner son art et sa littérature,

⁴² «La dernière page» (最後一頁), *Le mensuel du roman*, vol. 12, n° 6, juin 1921, p. 2.

⁴³ «Les impressions que j'ai durant cette année et le projet pour l'année prochaine» (一年來的感想與明年的計劃), *ibid.*, vol. 12, n° 12, décembre 1921, p. 3.

écoute. Comme ses paroles sont profondes, sincères et fortes ! (古爾蒙是象徵派的一個巨子,是力主藝術自由的一個人,而象徵主義的意義也是首先由他明白說出. . .我以為他這番話真是普天下永世紀一切作家批評家的指針,尤其是文藝初萌芽的中國!聽,他的話是怎樣深切懇摯而有力啊) ⁴⁴

L'article de Liu Yanling est suivi de "Brèves biographies des écrivains modernes du monde I" (現代世界文學者略傳 I) et de "Recherche sur Baudelaire" (波德來耳研究), publiées dans *Le mensuel du roman* en 1924. Le premier est un travail de collaboration de Mao Dun (Shen Yanbing) (矛盾[沈雁冰]) et de Zheng Zhenduo. Reconnaisant le concours qu'apporte le mouvement symboliste à l'histoire de la littérature, ceux-ci décrivent ce mouvement comme étant aussi resplendissant qu'une comète. Bien que le symbolisme ait fait partie de l'histoire, "cette comète a laissé une influence éternelle derrière elle" (這彗星卻留著永不磨灰的影響在他的掃帚裏面) ⁴⁵. Signé par Zhang Wentian (張聞天), l'autre article est une oeuvre de traduction parue dans un numéro spécial intitulé *Recherche sur la littérature française* (法國文學研究). Ainsi que le montre le traducteur :

Non seulement la poésie de Baudelaire est originale en elle-même, mais aussi les autres y puisent l'inspiration pour être originaux. Ses poèmes constituent la racine de la littérature française moderne ainsi que celle de la meilleure partie de la littérature anglaise. Ils sont des instaurateurs de lois nouvelles dans le monde poétique. (波德來耳的詩,不單他的本身是獨創的,並且也成為他人獨創的原因.他的詩不單為近代法國文學的根蒂,也為最好的英國文學的根蒂.他的詩是詩界新法的開創者) ⁴⁶

⁴⁴ Wang Jinhou (王錦厚), *La nouvelle littérature chinoise du 4 mai 1919 et la littérature étrangère* (五四新文學與外國文學), Chengdu (成都), Presses de l'Université de Sichuan (四川大學出版社), 1989, 1995, p. 576.

⁴⁵ *Le mensuel du roman*, vol. 15, n° 1, janvier 1924, p. 10-11.

⁴⁶ Wang Jinhou, *op.cit.*, p. 578.

Tout en recommandant une “littérature humaine”, Zhou Zuoren, auteur du “Manifeste de la ‘Société d’études littéraires’”, est également attiré par le symbolisme. Tout d’abord, il salue le symbolisme russe, puis son attention se porte sur le symbolisme français. Du côté de celui-ci, Zhou est intéressé par Gourmont et Baudelaire. En 1920, *Nouvelle jeunesse* publie ses *Trente poèmes traduits en chinois* (雜譯詩三十首), incluant *Les feuilles mortes* de Gourmont. Par là, celui-ci se trouve en tête d’un défilé de poètes français symbolistes qui vont par la suite entrer dans le monde littéraire chinois ⁴⁷. Zhou est aussi l’auteur d’“En souvenir de trois hommes de lettres” (三個文學家的紀念), publié en 1921 sous le pseudonyme : Zhong Mi (仲密) ⁴⁸. Dans cet article consacré à Flaubert, Dostoïevski et Baudelaire — deux romanciers réalistes et un poète symboliste — , il démontre que l’œuvre de Baudelaire est “imprégnée d’une beauté morbide” (充滿病態的美).

Au lieu de porter ses regards sur *Les fleurs du mal* de Baudelaire, Zhou Zuoren s’intéresse au *Spleen de Paris*. Du même nom d’emprunt, il signe ses traductions de quelques poèmes en prose de Baudelaire : *L’étranger*, *Le chien et le flacon*, *Un hémisphère dans une chevelure*, *Enivrez-vous*, *Les fenêtres*, *Le port* en 1921 ⁴⁹ et *Les yeux des pauvres*, *Les bienfaits de la lune* en 1922 ⁵⁰. Dans la note d’introduction pour le travail de traduction de 1921, il écrit :

Il [Baudelaire] remplit sa poésie de l’ombre de son propre caractère, de l’amertume de la philosophie et de la douleur du désespoir. Ses visions sont noires et effrayantes. La plupart de ses oeuvres ne conviennent ni aux adolescents ni aux ignorants, mais les lecteurs sages sont à même d’y trouver une rare force authentique. (他於詩中充滿一切他自己的性格的陰影, 哲學的苦味, 和絕望的沉痛. 他的著作大部分頗不適合於少年與蒙

⁴⁷ Qian Linsen, *op.cit.*, p. 370.

⁴⁸ Supplément littéraire du quotidien : *Le matin* (晨報), le 14 novembre, 1921.

⁴⁹ *Ibid.*, le 20 novembre, 1921.

⁵⁰ *Ibid.*, le 9 avril 1922.

味者的誦讀,但是明智的讀者卻能從這詩裡得到真正稀有的力量)

La même note didactique et le même désir de donner une valeur positive à l'oeuvre de Baudelaire se trouvent dans l'introduction destinée à l'autre travail :

L'année dernière, j'ai publié ici six poèmes en prose de Baudelaire traduits en chinois. En voici deux autres, que j'ai tirés d'un tas de vieux manuscrits. Bien que les traductions aient perdu une part du parfum propre à l'original, le sentiment de spleen caractéristique de l'homme moderne s'y manifeste nettement quand même. Puisque la nouvelle littérature chinoise est actuellement en bonne voie, j'espère que nos lecteurs peuvent d'emblée cultiver un goût littéraire vaste et approfondi, qu'ils peuvent, par exemple, comprendre à la fois la bonne nouvelle d'amour de Dostoïevsky et l'ennui moderne de Baudelaire. Ainsi, notre introduction de Baudelaire ne pourra pas être une affaire dénuée de sens. (波德萊耳的散文詩去年在本刊上曾經登過六首,現在又從舊稿裏錄出兩首發表.雖然經過翻譯,損失了原來的許多香味,但是現代人憂鬱的情調還可以明白的看出.現在中國新文學漸漸興盛.我希望第一要修養深廣的文學趣味同時能夠了解陀思妥也夫斯基的愛之福音與波德萊耳的現代的憂鬱.因此我們的介紹波德萊耳或者不是無意義的事)

Baudelaire exerce, de surcroît, une influence sur le poème de Zhou Zuoren *La petite rivière* (小河), publié dans *Nouvelle jeunesse* en 1919. Comme l'auteur l'admet dans la note de présentation consacrée à ce poème :

Quelqu'un m'a demandé à quel genre cette oeuvre appartient. Je n'en sais rien moi-même. Peut-être, ressemble-t-elle au poème en prose qu'a initié Baudelaire. . . (有人問我這詩是什麼體,連我自己也答不出.法國波特萊爾提倡起來的散文詩略略相像)⁵¹

Par la technique de la suggestion, *La petite rivière* se distingue de la poésie de

⁵¹ *Nouvelle jeunesse*, vol. 6, n° 2, février 1919, p. 91.

style réaliste qui prévaut dans le monde poétique de l'époque. L'esthétique que révèle le poème, fait écho à la poétique prônée par Zhou Zuoren lui-même. Celle-ci est de la même veine que le symbolisme français, une poétique dans laquelle est exaltée l'"obscurité" (朦朧) plutôt que la "limpidité" (透明) et où sont mis en valeur un "parfum qui perdure" (餘香) et un "goût qui demeure" (回味)⁵². Dans cette oeuvre réputée "comporter des traits symbolistes" (具有象徵主義特點的詩歌)⁵³, il s'agit d'un cours d'eau dont se nourrit une grande terre féconde. "Là où il passe. . . se trouve un grand luxe de fleurs rouges, de feuilles émeraude et de fruits jaunes." (經過的地方. . . 生滿了紅的花,碧綠的葉,黃的實) Néanmoins, à la suite de la construction d'une digue de terre, "l'eau ne peut ni avancer ni reculer; elle tourbillonne confusément contre la digue." (不得前進,又不能退回,水只在堰前亂轉) Voilà la fin du poème. Aucune place pour un sens déterminé.

Cette absence d'une signification précise, des critiques tentent de la combler par une "interprétation réaliste", en replaçant *La petite rivière* dans le contexte historique. Si le poème est considéré comme un "chef-d'oeuvre au milieu de la nouvelle poésie chinoise" (新詩中一首傑作)⁵⁴ ou une "oeuvre jouissant d'une grande réputation à l'époque" (名重一時)⁵⁵, c'est qu'il reflète l'intérêt collectif d'une nouvelle époque. D'après Luo Chenya (羅振亞), l'auteur du poème "exprime par celui-ci sa douleur de voir la liberté s'anéantir subitement et en appelle à une société où la nature humaine peut se développer normalement" (寄寓著自由橫遭扼殺的痛苦與對人性正常伸展

⁵² Zhou Zuoren dit d'un ton critique de la poésie de l'époque qu'"elle ressemble à un globe de crystal trop brillant et trop limpide. Pas la moindre obscurité. Il y manque donc un parfum qui perdure et un goût qui demeure." (一切作品都像個玻璃球,晶瑩透明的太厲害了,沒有一點朦朧,因此作品也似乎缺少了一種餘香和回味)

«Préface de *Fouets agités*» (揚鞭集序), *Au fil de la parole* (語絲), n° 82, mai 1926.

⁵³ Yin Kangzhuang (尹康庄), *Le symbolisme et la littérature chinoise moderne* (象徵主義與中國現代文學), Guangzhou (廣州), Presses de l'Université Jinan (暨南大學出版社), 1998, p. 71.

⁵⁴ Luo Chenya, *De l'histoire de la poésie chinoise moderniste* (中國現代主義詩歌史論), Pékin, Shehui Kexue wenxian chubanshe (社會科學文獻出版社), 2002, p. 30.

⁵⁵ Yin Kangzhuang, *op.cit.*, p. 77.

的社會呼喚)⁵⁶. Yin Kangzhuang (尹康庄), quant à lui, propose une interprétation similaire : “Accusant celui qui abat l’individualité et opprime la liberté, cette oeuvre poétique a pour visée de prôner l’émancipation de l’individu et la liberté de l’humanité.” (作品的精神旨歸在於對摧殘個性壓制自由者的控訴,呼喚的是個性的解放與人的自由)⁵⁷

Quoiqu’engagé sur le chemin du réalisme, Lu Xun, frère aîné de Zhou Zuoren, ne néglige point le symbolisme. Chez cet écrivain reconnu comme “père de la littérature chinoise moderne” et dont “Le manifeste de la ‘Société d’études littéraires’” a été soumis à la lecture avant publication⁵⁸, le symbolisme joue un rôle secondaire par rapport au réalisme, voire il est mis au service de la technique réaliste pour que cette dernière débouche sur un sens plus profond. Toujours à la recherche d’“un réalisme dans son sens le plus haut” (高的意義上的寫實主義)⁵⁹, à part une description fidèle et objective de la société et du personnage, l’écrivain aspire également à une révélation sensible de la “profondeur de l’âme humaine” (人的靈魂的深)⁶⁰. Pour atteindre au niveau de ce réalisme “idéal”, il s’appuie sur le symbolisme afin que les coins secrets du coeur humain lui soient accessibles⁶¹. Dans l’oeuvre de L. Andrev, il voit l’incarnation du réalisme qu’il poursuit : “Chez L. Andreev, dit-il, le symbolisme, l’impressionisme et le réalisme s’harmonisent. . . Bien qu’imprégnée de souffles symboliste et impressioniste, son oeuvre n’en est pas moins réaliste.” (安特萊夫的創作裏. . . 使象徵印象主義相調和. . . 他的著作是雖然很有象徵印象氣息,而仍然不失其現實性的)⁶²

Quant au poète français Baudelaire, Lu Xun ne l’apprécie pas pour sa littérature

⁵⁶ Luo Chenya, *op.cit.*, p. 30.

⁵⁷ Yin Kangzhuang, *op.cit.*, p. 77.

⁵⁸ Chen Bohai (éd.), *op.cit.*, p. 499.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 57.

décadente ⁶³. Malgré cela, son recueil de poèmes en prose : *Les herbes sauvages* rappelle le Français aux critiques chinois qui, vu sa forte coloration symboliste, le comparent aux *Fleurs du mal* et/ou au *Spleen de Paris*. Il est convenu parmi eux que cette oeuvre “ne manque pas de ‘charme baudelairien’” (頗有‘波德萊爾韻味’) ⁶⁴. “Au niveau du caractère artistique, du moyen d’expression, de la forme et du style, il existe une profonde similitude entre *Les herbes sauvages* et *Les fleurs du mal*. ” (“野草”與其[惡之華]有一種藝術氣質,表現手法,形態風貌上的溝通) ⁶⁵ Lu Xun est ainsi considéré comme l’un des écrivains chinois de l’époque qui ont cueilli la “pomme interdite” (禁果) qu’est la poésie de Baudelaire, dans laquelle “la beauté est extraite du mal et le banal transformé en merveille.” (在醜惡裏尋找美,化腐朽為神奇) ⁶⁶. Pourtant, Qian Linsen, quant à lui, soutient que faute de documents directs susceptibles de prouver le contact de cet écrivain chinois avec le symbolisme français, il n’est pas logique de parler de façon affirmative de l’influence de ce dernier sur Lu Xun. Mais, d’un autre côté, il est également non fondé d’exclure ainsi la possibilité de cette influence, car à l’aube du XX^e siècle, lors de son séjour avec son jeune frère au Japon, ce pays en tant que “laboratoire de la littérature occidentale” lui a permis d’“étudier une grande quantité de classiques occidentaux et de prendre contact avec divers courants de pensée de la fin du XIX^e siècle” (研讀了大量西方名著接觸了各種世紀末思潮) ⁶⁷.

Mao Dun, communiste et éditeur du *Mensuel du roman* (de janvier 1921 à la fin 1922), joue un rôle important dans l’introduction du symbolisme en Chine au début

⁶³ Liu Zengjie (劉增杰), Zhao Fusheng (趙福生) et Du Yuntong (杜運通), *Recherche sur les courants de pensée dans la littérature chinoise moderne* (中國現代文學思潮研究), Kaifeng (開封), Presses de l’Université de Henan (河南大學出版社), 1996, p. 136.

⁶⁴ Xiao Tongqing, *op.cit.*, p. 53.

⁶⁵ Liu Zengjie, Zhao Fusheng et Du Yuntong, *op.cit.*, p. 135.

⁶⁶ Zhang Daming (張大明), Chen Xuechao (陳學超) et Li Baoyen (李葆琰), *L’Histoire des courants de pensée dans la littérature chinoise moderne* (中國現代文學思潮史), Pékin, Pékin shiyue wenyi chubanshe (北京十月文藝出版社), 1995, p. 434.

⁶⁷ Qian Linsen, *op.cit.*, p. 385.

des années vingt. Dans son effort de présentation de la littérature symboliste, règne le même désir de mettre cette dernière au service du réalisme et le même motif de l'éducation de la masse par le truchement de la littérature occidentale que chez les frères Zhou. Tout en sachant que dans l'histoire de la littérature occidentale, le réalisme fait place au symbolisme qui aboutit à la naissance du modernisme, Mao Dun ne prescrit pas le symbolisme comme remède aux retards de son pays, désireux d'être modernisé. Il place le réalisme au sommet de la hiérarchie des écoles littéraires occidentales. En 1920, il publie “Le manifeste pour la section ‘La nouvelle vague du roman’” (小說新潮欄宣言) dans *Le mensuel du roman*. Dans cet article, appuyé sur la théorie de l'évolution littéraire préconisée par des critiques japonais tels Kuriyagawa Hakuson (廚川白村) et Ikuta Choko (生田長江), il fait remarquer que “le roman occidental a évolué du romantisme au néo-romantisme, en passant par le réalisme et le symbolisme, mais celui de notre pays ne touche guère le seuil du réalisme.” (西洋的小說已經由浪漫主義進而為寫實主義,表象主義,新浪漫主義,我國卻還是停在寫實以前) Selon lui, il est donc “urgent” (急切的) d'introduire en Chine “les nouvelles écoles occidentales du roman” (新派小說). Cependant, il déconseille d’“imiter n'importe quelle nouvelle école juste en raison de sa nouveauté” (唯新是摹), étant donné qu'il faut toujours prendre en compte la situation réelle de l'État. Voici sa suggestion : “Tout le travail de présentation commencera par le réalisme et le naturalisme.” (先從寫實派自然派介紹起) ⁶⁸

Un mois après la publication du “Manifeste pour la section ‘La nouvelle vague du roman’”, dans “Peut-on promouvoir la littérature symboliste maintenant ?” (我們現在可以提倡表象主義的文學嗎), toutefois, Mao Dun émet l'opinion que le temps de propager le symbolisme est venu. Certes, la genèse de cette idée est indissociable de ce thème classique chez les écrivains de la “Société d'études littéraires” — celui

⁶⁸ *Le mensuel du roman*, vol. 11, n° 1, janvier 1920, p. 1.

d'un symbolisme destiné à féconder un réalisme destiné à servir la vie :

Le désavantage de la littérature réaliste, c'est qu'elle peut déprimer le coeur, le décevoir. De plus, elle peut être trop nuisible au sentiment ; seule, elle est incapable d'apporter l'équilibre à notre esprit. Si l'on préconise le symbolisme, c'est qu'on désire que ce désavantage soit compensé et notre esprit, harmonisé. Par ailleurs, l'influence du néo-romantisme augmente de jour en jour. Les écrivains de cette école littéraire possèdent vraiment l'envergure pour indiquer la bonne voie aux lecteurs et ne pas les décourager. Il serait donc inévitable qu'on fasse le chemin du néo-romantisme. . . Le symbolisme représente la transition du réalisme à ce dernier. Par conséquent, on ne peut pas ne pas le préconiser aussitôt que possible. (寫實文學的缺點,使人心灰,使人失望,而且太刺激人的感情,精神上太無調劑,我們提倡表象,便是想得到調劑的緣故.況且新浪漫的聲勢日盛,他們的確有可以指人到正路,使人不失望的能力,我們定然要走這路的. . . 表象主義是承接寫實之後到新浪漫的一個過程,所以我們不得不先提倡) ⁶⁹

Mao Dun commence le travail d'introduction au symbolisme en 1919 et le fait cesser en 1924. Sa plume fait connaître à la Chine des écrivains symbolistes comme Maeterlinck, Sologub, Andreiev et Yeats, mais jamais de poète symboliste français (sauf une fois, il évoque le nom de Mallarmé en vue de spécifier le statut de ce poète français comme fondateur de l'école symboliste) ⁷⁰. Bien que, comme nous l'avons mentionné plus haut, il reconnaisse pleinement la signification historique du mouvement symboliste et le compare à une comète dans un article signé par Zheng Zhenduo et lui-même, ni Baudelaire, ni Verlaine, ni Rimbaud, ni Mallarmé ne peuvent passer par son "filtre culturel" pour trouver une place sous sa plume qui ne bouge que pour montrer la "bonne voie" au public. Peut-être, y a-t-il davantage de "réalisme" et moins de "morbidité" chez les autres symbolistes que chez eux. Yin Kangzhuang y

⁶⁹ *Ibid.*, vol. 11, n° 2, février 1920, p. 6.

⁷⁰ Yin Kangzhuang, *op.cit.*, p. 102-103.

voit la raison du délaissement des symbolistes français par ce traducteur didactique ⁷¹.

Néanmoins, à partir de 1925, Mao Dun devient hostile à la littérature symboliste. Il s'attaque à celle-ci en recourant à la théorie relative à la littérature prolétarienne. Dans "De l'art prolétarien" (論無產階級藝術), cet écrivain communiste réduit les nouvelles écoles de la littérature occidentale, dont le symbolisme, à des "symptômes pathologiques qui se produisent à la veille du déclin de la société traditionnelle" (傳統社會將衰落時所發生的一種病象). En tant que "cristal malsain" (不配視作健全的結晶) engendré par cette "vieille société" (舊社會), elles "ne peuvent être considérées comme héritage de l'art prolétarien" (不能作為無產階級藝術上的遺產) ⁷².

Toutefois, l'année même où Mao Dun se détourne du symbolisme, est né en Chine le premier recueil poétique symboliste : *La pluie douce*, accompagné à la fois de critiques sévères et de louanges sincères sur cette oeuvre même et son auteur : Li Jinfa. Celui-ci est le premier poète chinois à se régler entièrement sur le symbolisme français et à mériter vraiment l'épithète : "symboliste".

3. Les poètes symbolistes de la "Société d'études littéraires"

3.1 Li Jinfa (1900-1976)

"J'ai échangé bien des lettres avec [Zhou Zuoren]" (我與[周作人]通過好幾次的信) ⁷³

L'histoire de la nouvelle littérature chinoise n'oubliera jamais l'année 1925. Cette année, Shanghai voit la naissance du premier recueil poétique symboliste de la

⁷¹ *Ibid.*, p. 107.

⁷² Chen Taisheng (陳太勝), *Liang Zongdai et la poétique chinoise symboliste* (梁宗岱與中國象徵主義詩學), Pékin, Presses de l'Université Normale de Pékin (北京師範大學出版社), 2004, p. 66.

⁷³ Li Jinfa, *Exotisme* (異國情調), Chongqing (重慶), Commercial Press, 1942, p. 34.

Chine : *La pluie douce*. La publication de cet ouvrage correspond à l'aube d'une poésie esthétique chinoise, affranchie d'un souci didactique et d'une responsabilité sociale. Peu à peu, cette pointe du jour se développe et s'améliore, préparant ainsi le terrain pour l'essor de ce genre de poésie dans les années trente. Par ailleurs, à cause de cette oeuvre novatrice, le monde littéraire chinois se souvient toujours du nom de l'auteur. Pourtant, à cause d'elle aussi, ce nom se trouve lié à des controverses perpétuelles. C'est un nom d'emprunt non moins insolite que l'oeuvre qui le porte. Il signifie littéralement les "cheveux d'or". Le poète signera du même pseudonyme deux autres recueils poétiques : *Chansons pour le bonheur* (為幸福而歌) (1926) et *Gastronome et année sinistre* (食客與凶年) (1927), également publiés à Shanghai, le premier par la "Société d'études littéraires" chez la Commercial Press.

Cependant, sur un fond de bouleversements et d'égarements, un fond historique qui fait ressortir l'utilité de la littérature, la poésie de style symboliste de Li Jinfa frise le ridicule, d'autant qu'il avoue franchement que ses créations poétiques, "à part une suite d'images et de symboles disparates qu'il ne vaut pas la peine d'expliquer, n'ont aucune signification" (除了是一串無須解說的零落意象和象徵外,沒有蘊含任何意義)⁷⁴. Rien d'étonnant à ce qu'on jette l'anathème sur ce novateur qui émet une "voix lointaine" (遙遠的聲音)⁷⁵. Son oeuvre est de ce fait considérée comme "décadente, anémique, morbide, léthargique, engourdie et impassible, chaotique et incompréhensible" (頹廢,貧血,病態,毫無生氣,麻木不仁,一片混亂,不可理解)⁷⁶. De plus, on dit qu'il est un "monstre poétique" (詩怪)⁷⁷.

Nombreuses sont les critiques négatives à l'égard des poèmes de Li Jinfa. On n'en cite que les typiques qui choisissent pour cible soit l'hermétisme de cette poésie

⁷⁴ Li Oufan (李歐梵), «Le modernisme dans la littérature chinoise moderne» (中國現代文學的現代主義), in Lin Yaode (林耀德) (éd.) *op.cit.*, p. 134.

⁷⁵ *Ibid.*, 132.

⁷⁶ *Ibid.*, 134.

⁷⁷ Zhang Daming, Chen Xuechao et Li Baoyan, *op.cit.*, p. 476.

soit son occidentalisation excessive. En raison de son obscurité, Hu Shi la compare à une “énigme stupide” (笨謎)⁷⁸. Liang Shiqiu (梁實秋) la réduit à une “imitation d’une partie de la littérature étrangère décadente” (模仿一部份墮落的外國文學)⁷⁹, à cause de leur ressemblance. Pour la même raison, Liu Xiwei (劉西渭) affirme que “Li Jinfa a un tel souffle symboliste français que l’on éprouve de plus en plus d’aversion pour lui.” (李金髮先生. . . 令人感到過份濃厚的法國象徵派詩人的氣息,漸漸為人厭棄)⁸⁰ Cette opinion trouve un écho favorable chez Mu Mutian (穆木天). Celui-ci blâme le poète : “On veut des cheveux noirs au lieu de cheveux d’or, car ceux-ci sont étrangers.” (要黑髮,不要金髮,因為金髮是外國的)⁸¹

Pourtant, au milieu de toutes les critiques intransigeantes, s’insinuent des opinions positives. L’une d’entre elles est illustrée par les épithètes élogieuses attribuées à Li Jinfa : “Baudelaire oriental” (東方的鮑特萊) et “étoile matinale dans le monde poétique de notre pays” (國中詩界的晨星)⁸². Huang Sandao (黃參島) compte parmi une minorité de critiques qui savent apprécier les chants inouïs du poète : avec *La pluie douce*, Li Jinfa, ce “jeune homme qui prend le laid pour le beau” (唯丑的少年), “inscrit au tréfonds de notre cœur le mystère d’une vie railleuse et la beauté triste.” (在我們的心坎裏種下一種對於生命欲擲揄的神秘與悲哀的美麗)⁸³ Zhu Ziqing (朱自清), quant à lui, reconnaît la “légitimité” de ce poète inédit en le considérant comme “fondateur de l’école symboliste chinoise”⁸⁴ :

Ce qu’il cherche à exprimer n’est pas le sens, mais la sensation ou le

⁷⁸ Yang Siping (楊四平), *Les courants dominants de la nouvelle poésie chinoise du XXe siècle (二十世紀中國新詩主流)*, Hefei (合肥), Anhui jiaoyu chubanshe (安徽教育出版社), 2004, p. 37.

⁷⁹ Wang wenyong (éd.), *op.cit.*, p. 118.

⁸⁰ Long Quanming, *op.cit.*, p. 285.

⁸¹ Yang Siping, *op.cit.*, p. 37.

⁸² *Ibid.*, p. 35.

⁸³ Li Xiu et Qin Linfang (éds.), *op.cit.*, p. 134.

⁸⁴ Zhu Ziqing, «Introduction», in Zhao Jiabi (éd.) *Grandes oeuvres de la nouvelle littérature chinoise. La poésie (中國新文學大系詩集)*, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe (上海文藝出版社), 2003, p. 7-8.

*sentiment. On dirait qu'il a mis en réserve le fil pour vous, afin que vous enfiliez vous-même ces perles de différentes tailles et couleurs. C'est le moyen des poètes français symbolistes. Li est le premier à l'introduire dans la poésie chinoise. Des gens se plaignent de ne pas pouvoir comprendre sa poésie tandis que d'autres l'imitent. Dans cette poésie, il ne manque pas d'imagination. (他要表現的不是意思而是感覺或感情,彷彿大大小小紅紅綠綠一串珠子,他確藏起那串兒,你得自己穿著瞧.這是法國象徵詩人的手法,李氏是第一個人介紹它到中國詩裏.許多人抱怨看不懂,許多人卻在模仿著.他的詩不乏想像力)*⁸⁵

Que *La pluie douce* ait pu sortir est, en réalité, indissociable du soutien de Zhou Zuoren à l'égard de l'auteur et de son art. À l'époque, Zhou jouissait d'un prestige considérable dans le monde littéraire. Sa préférence pour le symbolisme était incontestable. Il signa d'ailleurs des textes d'introduction à ce dernier. Il semble naturel que Li Jinfa ait tâché de se procurer la faveur de cet homme de lettres prestigieux, qui était alors éditeur de la revue littéraire : *Au fil de la parole* (語絲), de même que Verlaine et Rimbaud cherchent respectivement l'appui de Victor Hugo et de Théodore de Banville. Peut-être, *La pluie douce* n'aurait-elle jamais été publiée sans l'intercession de Zhou. Comme s'en souvient le poète :

Bien que le destin ne m'ait pas accordé même une seule rencontre avec Zhou Zuoren, j'ai échangé bien des lettres avec lui. À un certain degré, on peut dire que c'est lui qui m'a encouragé à avoir confiance dans l'école symboliste. D'aussi loin que je me souviens, au printemps 1923, à peine étais-je à Berlin depuis deux mois que de façon téméraire, je lui envoyai en recommandé le manuscrit de "Gastronome et année sinistre", qui était juste achevé, et celui de "La pluie douce", achevé auparavant. N'était-ce pas un acte téméraire de ma part, lui, professeur de l'Université de Pékin, vénéré de tout le pays et moi, jeune homme quelconque d'un peu plus de vingt ans ? Je souhaitais que mon oeuvre soit d'une valeur et d'une renommée dix fois plus grande une fois qu'il l'aurait recommandée.

⁸⁵ *Ibid.*

En ce temps-là, mon désir de création et de réputation était indescriptible. . . Il est vrai que plus de deux mois plus tard, je reçus la lettre de réponse de Zhou Zuoren. Il m'a fait des compliments. Il a dit aussi que ma poésie n'avait aucun équivalent dans le pays et qu'elle était une oeuvre tout à fait originale (À l'époque, personne ne l'appelait poésie symboliste). Par la suite, classés parmi la collection de livres "Nouvelle vague", mes recueils poétiques furent confiés à la librairie "Beixin" pour leur publication. . . En 1925, quand je suis retourné en Chine, "La pluie douce" a été publiée, non sans susciter les répercussions espérées dans le monde littéraire chinois. (我與周作人無一面之緣,但與他通過好幾次的信,且可以說是他鼓勵我對於象徵派的信心,記得是一九二三年的春天,我初到柏林不滿兩個月,寫完了“食客與凶年”和以前寫好的“微雨”兩詩稿,冒昧地(那時他是全國景仰的北大教授而我是一個名不見經傳二十餘歲的青年,豈不是冒昧點嗎?)掛號寄給他,望他“一經品題身價十倍”,那時創作欲好名心,是莫可形容的. . . 兩個多月果然得到周的復信,給我許多讚美的話,稱這種詩是國內所無,別開生面的作品(那時人家還不會稱為象徵派),即編入新潮叢書,交北新書局出版. . . 到一九二五年我回國來,“微雨”已經出版,果然在中國文壇引起一種微動)⁸⁶

Un Chinois en France ⁸⁷

En 1919, un bateau emporte Li Jinfa en France, jeune homme encore incertain de son futur. Six ans plus tard, la Chine retrouvera un poète francisé controversé. Cette année-là, en tant qu'ouvrier-étudiant ⁸⁸, Li gagne Marseille avec quelques dizaines de compagnons. Puis, grâce à l'“Association d'éducation sino-française” (法華教育會),

⁸⁶ Li Jinfa, *op.cit.*, p. 34-35.

⁸⁷ Cette section concernant la vie de Li Jinfa en France, s'appuie principalement sur *Un rire auprès des lèvres du dieu de la mort. La biographie de Li Jinfa* (死神唇邊的笑李金髮傳) de Chen Hocheng (陳厚誠), Taipei, Yeqiang chubanshe (業強出版社), 1994, p. 45-100.

⁸⁸ Muriel Détrie explique la situation des ouvriers-étudiants chinois en France dans *France-Chine. Quand deux mondes se rencontrent*, p. 67 :

“Au lendemain du conflit mondial, le gouvernement français apporte son soutien à la prise du projet ‘Travail-Etudes’ car il y voit un remède à l'hécatombe de la guerre et, à plus long terme, le moyen de redonner à la France sa place en Chine. Dans les années 1919 et 1920, près de 4000 jeunes Chinois (dont quelques dizaines de jeunes filles), issus pour la plupart de milieux modestes, débarquent par vagues successives dans le port de Marseille. Mais les besoins de la France en main-d'oeuvre se révèlent moins importants que prévus et beaucoup d'entre eux ne trouvent pas à s'employer. Les autres, embauchés surtout dans la métallurgie, travaillent si durement et pour des salaires si bas qu'ils n'ont ni le temps ni les moyens d'étudier.”

ces ouvriers-étudiants chinois se déplacent à Fontainebleau et y suivent des cours de français dans un collège municipal. Comme il n'a qu'une bourse d'environ cent francs à sa disposition chaque mois, Li mène une vie frugale. Pour autant, il étudie diligemment le français. Quelques mois plus tard, avec l'aide d'un dictionnaire, il peut lire des oeuvres littéraires françaises, y compris *Le petit chose* de Daudet et *Madame Bovary* de Flaubert. De temps à autre, il se rend au Musée du Luxembourg. En fait, quand il était à Paris pour la première fois, il l'a visité et a été touché par la beauté de ses sculptures. Désormais, il le fréquente, et l'idée de devenir sculpteur bourgeoise dans son coeur.

Après un séjour de six mois à Fontainebleau, le destin amène Li Jinfa à Bruyères dans les Vosges. Lors d'une excursion avec des étudiants chinois à la campagne, le directeur du collège de Fontainebleau tombe par terre de sa bicyclette. Sa blessure est si grave qu'il meurt le lendemain. Poussés par des sentiments de gratitude empreints de vénération à son égard, Li, ainsi que d'autres étudiants chinois, quitte Fontainebleau pour suivre son fils qui prend la direction d'un collège à Bruyères. Là, dans une classe consacrée aux étudiants chinois, il travaille encore plus péniblement. Souvent le soir, ce directeur juste entré en fonction, enseigne en personne à ces étudiants étrangers quelques classiques de la littérature de son pays. Li en profite beaucoup.

En 1921, Li Jinfa s'inscrit à l'École des Beaux-arts de Dijon. Peut-être est-ce parce que son ami et lui sont les premiers Chinois à faire des études dans cette école que le directeur de celle-ci se félicite de leur arrivée. Les étudiants français, quant à eux, portent sur eux des regards curieux. Tous deux sont entourés spécialement d'étudiantes qui ne semblent jamais se lasser de leur poser des questions, telles que "La Chine est à quelle distance d'ici ?", "Les Chinois, comment mangent-ils des nids d'hirondelle ?", "La vie dans une famille chinoise polygame, c'est comment ?",

“Pourquoi n’avez-vous pas une longue tresse ?”, etc... À chaque réponse, ces jeunes femmes françaises rient sous main et, de temps en temps, elles poussent des exclamations. Bientôt, Li se lie d’amitié avec des camarades de classe féminines. Parfois, il est invité chez elles ; parfois, avec elles, il va à la campagne pour y dessiner la nature. Il passe six mois inoubliables à Dijon avant de se rendre à Paris. Pourtant, son attachement à cette petite ville est tel qu’il la considère comme son “second pays natal”.

À l’automne de 1921, Li Jinfa arrive à Paris. Avec l’aide du directeur de son ancienne école, il est admis à l’École des Beaux-Arts de Paris. À Paris, il loge dans un petit hôtel du quartier latin. À ses yeux, aussi vieux et délabré soit-il, celui-ci est au-dessus de tout mépris :

Les rues [du quartier latin], qu’elles soient larges ou étroites, sont parsemées d’innombrables auberges. Ces dernières abritent des étudiants, des gens pauvres, des vieux garçons, des chanteuses, des dactylos. Malgré cela, il ne faut pas mépriser ce quartier miséreux, car dans l’histoire, des artistes connus, tels que Rodin, Dumas père et fils, Flaubert, Maupassant, Descartes etc..., s’y frayèrent un chemin vers la gloire. Là, se trouvent aussi la Sorbonne et l’Académie française. Il n’est donc pas inapproprié de considérer le quartier latin comme le centre culturel et académique de Paris. (小街大街,有無數小旅館,以備容納學生,窮人,單身漢,歌女,打字員,但不要小看這個貧民窟,歷史上名家如羅丹,大仲馬,小仲馬,福祿伯,莫泊桑,笛卡爾等都是從這個貧民窟奮鬥出來的.恰恰巴黎大學及法國學院亦在那裡,故可說此區是巴黎文化中心,學術重鎮了)⁸⁹

À l’École des Beaux-Arts de Paris, Li Jinfa connaît la réussite et la misère. Pendant qu’il apprend la sculpture, l’impressionisme, le néo-impressionisme, le post-impressionisme et l’art nouveau sont en vogue dans la capitale. Malgré cela, ses professeurs demeurent fidèles au classicisme et au réalisme, leur enseignement

⁸⁹ Chen Hocheng, *op.cit.*, p. 57.

s'appuie sur cette grande tradition artistique. En 1922, ses oeuvres de style réaliste, deux bustes qu'il a créés d'après ses amis chinois, sont élues au Salon. Il est le premier Chinois à bénéficier de cet honneur dans le domaine des arts plastiques. Quoique cette réussite ait suscité l'admiration de ses camarades de classe comme du directeur de son ancienne école de Dijon, qui désormais le présente comme "cet artiste dont l'oeuvre a été élue au Salon" (必附帶說明他是有作品入選過巴黎美術大展的), il n'apprécie pas ses propres créations artistiques : la raison de son succès, c'est, à son avis, que "les juges français aux cheveux blancs avaient une maladie des yeux" (法國白髮的評判員眼睛出了毛病) ⁹⁰.

La vie à l'école des beaux-arts n'est pas toujours facile à cause des heurts avec les étudiants français. Les brimades sont tellement dures qu'il recourt à son professeur de sculpture, M. Boucher. À sa demande, ce dernier passe la note : "Il est interdit de harceler M. Li." Dans d'autres cas, cependant, il se doit d'opérer son propre salut, même en ayant recours à la violence. Une fois, dans la salle de dessin, Dodo, un étudiant plus âgé, ordonne ouvertement à Li de lui céder sa place. Comme Li n'obéit pas à cet ordre despotique, Dodo s'empare de son chevalet. Cela entraîne une lutte, dont Li sort vainqueur. De tels conflits avec les étudiants français lui arrivent plusieurs fois et se terminent toujours par sa victoire. Pourtant, celle-ci ne peut lui apporter de joie. Comme il le dit :

Chaque fois que je me rappelle ces moments de friction, je suis envahi d'une tristesse infinie. Les combats dont était accompagnées mes études, me désolent pour les Français : leur civilisation est-elle vraiment comme cela ? (每一念及這種時光,便無限感傷,讀書也要打架不禁為法蘭西人惜,文明云乎哉) ⁹¹

⁹⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁹¹ *Ibid.*, p. 64.

Par ailleurs, Li Jinfa éprouve également du chagrin pour les misérables. Avec une sympathie profonde qui fait penser à celle de Baudelaire, il dépeint la vie pitoyable des modèles :

Ce qui m'attristait le plus, c'est que le matin de la première semaine de chaque semestre, on voyait des femmes-modèles désireuses d'engagement venir à l'atelier nous "offrir leurs corps". Après s'être déshabillées complètement une à une derrière un paravent, elles montaient sur une haute plate-forme et s'y tenaient debout en ordre pour qu'on les examine. Leur mine traduisait à la fois deux expressions, dont l'une semblait dire, "On est à bout de ressource", et l'autre était d'une timidité naïve. Celle dont la figure était belle, le chef de classe la retenait tout de suite. Quant à celle dont la figure ne l'était pas, pour en finir avec elle, il feignait néanmoins la sincérité en lui demandant de laisser son adresse avant de la faire partir. De la sorte, on pouvait avoir assez de modèles à notre disposition pour six mois. Les femmes-modèles étaient debout là durant toute la matinée, mais ce qu'elles pouvaient gagner comme rémunération était insignifiant. Même pour obtenir une récompense si maigre, il était aussi indispensable pour elles d'avoir un corps bien proportionné, ni gros ni mince. Comme c'était cruel ! Une fois, pour faire une sculpture d'homme, on a pris à notre service un modèle italien d'environ soixante-dix ans. C'était le vieil homme qui posait pour Rodin quand il travaillait sur sa grande oeuvre : St. Jean-Baptiste. Ce Rodin renommé était mort déjà, mais ce vieux devait encore employer ses dernières forces pour gagner sa vie. Comment aurais-je pu ne pas en être triste ? Je lui demandais souvent la manière dont il avait travaillé pour Rodin. Mais il parlait mal le français. Un jour, subitement saisi par une douleur, il s'est allongé sur la plate-forme, les yeux écarquillés et la bouche bée. Il a perdu connaissance. Il est revenu à la vie après que des camarades de classe lui aient donné à boire de l'alcool. (最令人感傷的, 是每個學期開始的第一個星期的早晨, 便有許多待雇的女模特兒來工廠裡獻身, 一個個在屏風後脫光衣服, 次第站在高台上給我們審視, 一種為生活所驅使, 一種羞赧的情態, 同時表現出來, 身材好的班長即將她們定下, 不好的亦留下了地址了事. 這樣半年用的模特兒, 也有了. 她們站一個上半天才能得到一塊小的代價, 還要有肥瘦入度的肉體, 才能掙得, 這是何等可怕的事 ? 有一次我們做一個男人像, 其模特兒是義大利人, 年

已七十歲左右,他就是羅丹雇來做聖約翰巴的斯著名之作的老人.羅丹已成名做泉下人,而此老尚出最後之氣力,掙衣食,能不令人感傷?我常問起他當日羅丹工作的情形,可惜他說的法文很壞,有一天他在台上忽然不好過,臥下來,目張口呆,不省人事,同學給他喝了些酒精才復甦)⁹²

Il semble y avoir une lourdeur insupportable dans la vie de Li Jinfa en tant qu'étranger en France. C'est une vie chinoise frugale et solitaire, qui se voit entourée des maux du monde et sur laquelle pèse le mépris. Cette pesanteur de la vie, sa personnalité assez sentimentale et mélancolique ne peut la soutenir. Il l'exprime par ses sculptures qui portent des titres décadents ou associés à la misère de la vie, comme "La veille de la putréfaction" (未腐之先), "Jésus", etc... Une fois, son professeur de sculpture de marbre, M. Carly, lui rend visite. "À peine a-t-il ouvert la porte qu'une telle peur s'empare de lui qu'il recule de quelques pas" (一開門反嚇的他連退幾步) car c'est une chambre remplie de "sculptures dont la mine est celle d'une humanité qui souffre, qui gémit de douleur. On dirait que c'est une grotte de démons et de fantômes." (他的雕刻都滿是人類做呻吟或苦楚的狀態,令人見之如入鬼魅之窟)⁹³

Au cours de l'hiver de 1922, Li Jinfa quitte Paris pour Berlin. Cette année-là, à Paris, il connaît la gloire. Il éprouve aussi la faveur de la muse, vu qu'il achève la majorité des poèmes réunis dans *La pluie douce*. Mais, d'autre part, il souffre encore de l'arrogance des étudiants français ; leur attitude agressive lui est de plus en plus intolérable. Ce qu'il y a de pire, c'est le suicide de sa femme en Chine. En hiver, cette mauvaise nouvelle lui parvient. Il manque s'effondrer. Pour changer d'état d'âme, avec des amis chinois, il va en Allemagne. Dans ce pays atteint par la dépression, les étudiants chinois "profitent de la dépréciation du mark" (享受低價馬克之福)⁹⁴. De

⁹² *Ibid.*, p. 64-65.

⁹³ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 90.

façon dérisoire, Li se compare à un “gastronome de l’année sinistre” (凶年的食客)⁹⁵. Il reste à Berlin un an et y écrit son second recueil poétique : *Gastronome et année sinistre*.

Un an plus tard, Li Jinfa revient à Paris. Au début de 1924, au mépris de l’interdiction qui lui est faite par sa famille de s’allier à une femme étrangère, il épouse Gerta, Allemande dont il est tombé amoureux à Berlin. Après le mariage, le couple habite dans la banlieue de Paris, à Fontenay-aux-roses. Le recueil *Chansons pour le bonheur* réunit les poèmes écrits par Li pendant cette époque heureuse de sa vie, de l’éclosion de l’amour à Berlin à la vie nuptiale à Paris. Tant au niveau du titre que du contenu, c’est un ouvrage qu’on associe sans difficulté à *La bonne chanson* de Verlaine, constituée de poèmes écrits par ce dernier durant ses fiançailles avec Mathilde. Comme les poèmes de *La bonne chanson* sont consacrés à la douce Mathilde, *Chansons pour le bonheur* sont imprégnées de murmures d’amour et de visions d’une vie heureuse.

À la fin de novembre, en 1924, Li Jinfa quitte la France pour toujours. Avant de retourner en Chine, il séjourne avec Gerta en Italie pendant six mois. En 1925, à Naples, le couple prend la longue route du retour. La même année voit la publication, en Chine, du premier recueil du poète, *La pluie douce*. L’artiste adhère à la “Société d’études littéraires” et commence à enseigner à l’École des Beaux-Arts de Shanghai.

⁹⁵ *Ibid.*

“*Mon professeur d'honneur est M. Verlaine*” (我的名譽老師是魏爾倫)⁹⁶

Bien qu'appliqué à apprendre la sculpture à Paris, Li Jinfa ne néglige pas la littérature. En fait, il porte un intérêt remarquable à cette dernière. Sur sa liste de lecture, se trouvent, à part la poésie française symboliste, des romans de Tolstoï et de Romain Rolland. Même des romantiques tels Byron, Hugo, Lamartine et Musset ne manquent pas d'y avoir leur place. Ce vif intérêt pour la littérature est illustré par cet épisode que raconte l'artiste en vue d'éclaircir l'origine de son nom de plume :

*En ce temps-là, par manque de ressources, je ne pouvais pas exaucer mon rêve de passer les vacances d'été au bord de la mer. En revanche, je pouvais tuer le temps en visitant galeries et musées ou en lisant des romans. Le matin comme le soir, j'en lisais sans cesse jusqu'à ce qu'insensiblement, j'aie parcouru quelques dizaines de romans de Tolstoï et de Romain Rolland. Et la neurasthénie m'a atteint sans que j'en fusse conscient. . . Étourdi, je rêvais souvent d'une déesse vêtue de blanc et aux cheveux d'or, qui me guidait lors d'un voyage dans les airs. Je me sentais aussi léger qu'une plume. À chaque mouvement de mon pied, je m'avançais de quelques dizaines de pieds. De tels rêves persistaient pendant quelques jours jusqu'à ce que je recouvre la santé. Après, j'ai pensé que peut-être c'était grâce à cette déesse que j'ai pu survivre à la maladie. Il fallait la commémorer. C'est ainsi qu'à plusieurs reprises, j'ai signé mes oeuvres du pseudonyme : cheveux d'or. D'ailleurs, mes amis reconnaissaient tous que c'était un nom original. Dès lors, avec une audace candide, je m'en suis servi comme de mon seul pseudonyme. (那時我手中沒有豐富的餘錢去做避暑海邊的夢,於是只有遊畫院,看博物館,看小說,去消磨日子,日看小說,夜看小說,不知不覺把托爾斯泰和羅曼羅蘭的小說,看了幾十本直至神經衰弱都還不知. . . 昏昏迷迷,老是夢見一個白衣金髮的女神領著我遨遊天空,自己好像身輕如羽,兩腳一撥,即在空氣中前進數丈,這樣的夢,連續了好幾天一直到病好為止.我後來覺得這次沒有病死,或許是天使的幫忙,不可不紀念她,於是好幾次將金髮做寫文章的筆名,後來朋友都公認很新穎,遂索性大膽地作為自己唯一的名字)*⁹⁷

⁹⁶ Cf. Li Jinfa, «Nocturne parisien. La note du traducteur» (巴黎之夜景譯者識), *Le mensuel du roman*, vol. 17, n° 2, février 1926, p. 1-4.

⁹⁷ Li Jinfa, *Exotisme*, p. 38.

Si la lecture de romans constitue pour Li Jinfa un moyen de “tuer le temps” pendant les longues vacances d’été, la poésie française symboliste lui représente plus une littérature touchante à laquelle il peut s’identifier qu’un divertissement auquel il se plaît. Au sujet de sa passion du symbolisme, il écrit :

*À l’époque, à cause d’une lecture outrancière d’ouvrages humanitaires et gauchistes, peu à peu, je prenais conscience que la société humaine était chargée de trop de crimes. Il était inévitable que j’adopte l’air cynique. Petit à petit, la littérature décadente me fascinait. Je lisais “Les fleurs du mal” de Baudelaire et les recueils poétiques de Verlaine avec un tel plaisir que je ne pouvais jamais les lâcher et que graduellement, je m’enivrais du style symboliste. (那時因多看人道主義及左傾的讀物,漸漸感到人類社會罪惡太多,不免有憤世嫉俗的氣味,漸漸的喜歡頹廢派的作品,鮑德萊的“罪惡之花”以及 Verlaine 的詩集,看得手不釋卷,於是逐漸醉心於象徵派的作風)*⁹⁸

Non seulement le symbolisme enivre Li Jinfa, mais il nourrit aussi son inspiration poétique. Comme l’affirme le poète, “au début, c’était Baudelaire et Verlaine qui m’ont initié à l’écriture poétique.” (我最初是因為受了波特萊爾和魏爾倫的影響而作詩的)⁹⁹ Ailleurs, il avoue que quand il travaillait sur *La pluie douce*, “[sa] lecture se focalisait sur Verlaine, Baudelaire, Samain et Régner” (讀 Verlaine, Baudelaire, Samain, Régner 等詩最多)¹⁰⁰. Sa liste des poètes symbolistes inclut aussi Mallarmé. Sa traduction de *Brise marine* et d’*Angoisse* fait de lui un rare traducteur de ce symboliste hermétique à l’époque¹⁰¹.

De ces poètes français, il semble que ce soit Verlaine que Li Jinfa estime le plus.

⁹⁸ Li Jinfa, *Sous ma plume errante et oisive* (飄零閒筆), Taipei, Qiaolian chubanshe (僑聯出版社), 1964, p. 5.

⁹⁹ Yang Siping, *op.cit.*, p. 44.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Qian Linsen, *op.cit.*, p. 397.

Son admiration pour lui est telle qu'il lui consacre un poème dans son premier recueil, *La pluie douce*. Dans *Le poète P. Verlaine* (詩人魏爾倫), il chante :

*Toi, tyran d'une île déserte,
Tenant dans tes bras les offrandes des sauvages,
Tu regardes de travers tout, autour de toi.
Fatigué de la danse tourbillonnaire des femmes,
Tu pars et comme un enfant prodige,
Tu joues avec l'écume de ces vagues d'or
Qui font des bonds libres comme des pleurs.*

*Tout las, tu es allongé sur un amour concave,
Chantant le destin humain à voix basse.
Quand tu t'ennuies,
Lentement, tu reviens de là où le soleil se couche.
Ô comme ta tête est grosse, ta barbe pareille au balai.
Je ne peux les connaître qu'à travers ton portrait.*

.....
(你海島上的暴主
擁了野人的貢獻物
睨視四周
並厭倦女人之旋舞
如優秀之孩童
弄浪花於金色之海潮上
隨處跳躍如人之痛哭

你倦臥於愛情之凹處
低聲唱人類之命運
迨稍為疲乏了
遂在日之近處徐來
呵你斗大之頭如帚之鬚
我僅能在畫圖上認識¹⁰²

Outre la poésie de Verlaine, Li Jinfa s'intéresse également à la correspondance de

¹⁰² Zhang Xinquan (張新泉) (éd.), *Les poèmes de Li Jinfa* (李金髮詩集), Chengdu (成都), Sichuan wenyi chubanshe (四川文藝出版社), 1987, p. 23.

celui-ci. Ainsi qu'il le dit, "Minutieusement, j'ai lu aussi sa correspondance du commencement à la fin. Insensiblement, j'enviais sa personnalité et sa vie." (他的書簡全集,我亦從頭細看,無形中羨慕他的性格,及生活) ¹⁰³ Une fois, pour plaider l'obscurité dont est accusée sa poésie, il recourt à ce poète symboliste. Dans la note d'introduction qu'il fournit pour sa traduction du poème de ce dernier *Nocturne parisien*, il écrit :

Beaucoup d'entre mes amis et mes lecteurs ont dit que bien que ma poésie soit belle, sa perfection laissait à désirer car son sens était incompréhensible. Sur ce point, je ne suis pas d'accord avec eux. Mon professeur d'honneur est M. Verlaine. Maintenant, laissez-moi lui demander de venir. Ce poème est l'un des plus faciles de ses recueils. Messieurs, qu'en pensez-vous ? (有極多的朋友和讀者說,我的詩之美中不足,是太多難解之處.這事我不同意.我的名譽老師是魏爾倫,好,現在就請他出來.這將是其集中最易讀者之一) ¹⁰⁴

L'Esthétique de Li Jinfa

En tout point, la manière dont Li Jinfa conçoit la poésie porte des empreintes symbolistes. En Occident, depuis Baudelaire, la poésie évoque tous les sujets, ne connaît plus de tabous et surtout glorifie le culte des images, en faisant de la bizarrerie et de la mélancolie des ingrédients du beau. De même, ce "Baudelaire oriental" accueille un sujet quelconque et met en relief l'image. Selon lui, par exemple, "La poésie trouve son sujet dans toutes les choses du monde, que ce soit dans le beau, le laid, le bien ou le mal." (世界任何美醜善惡都是詩的對象) ¹⁰⁵ "L'image pour la

¹⁰³ Chen Hocheng, *op.cit.*, p. 72.

¹⁰⁴ Li Jinfa, «Nocturne parisien. La note du traducteur», p. 1.

¹⁰⁵ Zhang Daming, Chen Xuechao et Li Baoyan, *op.cit.*, p. 460.

poésie est, dit-il aussi, ce qu'est la sang pour le corps humain. La vraie beauté ne réside pas dans la réalité ; elle est recelée dans l'imagination, le symbole et la pensée abstraite.” (詩之需要 image“形象,象徵”猶人身之需要血液.在現實中沒有什麼了不得的美,美是蘊藏在想像中,象徵中,抽象的推敲中) ¹⁰⁶

Comme les symbolistes français, Li Jinfa envisage une autonomie poétique, inaccessible à la réalité de ce monde qui est trop lourd, trop banal. D'après lui, “L'art n'a rien à voir avec la morale. Ses valeurs sont distinctes de celles de la société.” (藝術是不顧道德也與社會不是共同的世界) ¹⁰⁷ S'il admire la poésie de Mallarmé, c'est parce qu'“elle est la plus pure et la moins utilitaire” (最純潔最非功利) ¹⁰⁸. Ne servant à rien — ni de miroir ni de propagande — , la poésie de Li, quant à elle, ne concerne que ce qui se passe en lui. La beauté peu conventionnelle qui en jaillit, n'est pas destinée à tout le monde mais à un petit nombre d'élus :

Quand je compose de la poésie, je ne prends jamais en compte la question de la compréhension. Je ne désire que donner libre cours à l'inspiration poétique que mon coeur connaît à un moment donné. . . Absolument jamais je ne fais comme celui qui use de la poésie comme d'un outil destiné à propager une pensée révolutionnaire, à fermenter des grèves ou des émeutes sanglantes. Ma poésie n'enregistre rien d'autre que ma propre imagination. Enivré de beauté, je chante à haute voix cette chanson qu'est ma poésie. Je ne veux pas que n'importe qui puisse la comprendre. (我作詩的時候,從沒有預備怕人家難懂,只求發洩心中詩意就是. . . 我絕對不能跟人家一樣,以詩來寫革命思想,來煽動罷工流血.我的詩是個人靈感的記錄表,是個人陶醉後引吭的高歌,我不希望人人能了解) ¹⁰⁹

¹⁰⁶ Sun Yushi (孫玉石), *Du courant moderniste dans l'histoire de la poésie chinoise* (中國現代主義詩潮史論), Pékin, Presses de L'Université de Pékin (北京大學出版社), 1993, p. 78-79.

¹⁰⁷ Zhu Shoutong (朱壽桐), *L'Histoire de la littérature chinoise moderniste* (中國現代主義文學史), Nanjing (南京), Jiangsu jiaoyu chubanshe (江蘇教育出版社), 1998, p. 139.

¹⁰⁸ Chen Xuguang (陳旭光), *La communication entre les poétiques chinoise et occidentale. Recherche sur la poésie chinoise moderniste du XXe siècle* (中西詩學的會通二十世紀中國現代主義詩學研究), Pékin, Presses de l'Université de Pékin (北京大學出版社), 2002, p. 158.

¹⁰⁹ Zhang Daming, Chen Xuechao et Li Baoyan, *op.cit.*, p. 460.

À l'instar de son "professeur d'honneur", Verlaine, Li Jinfa aspire à une beauté poétique fumeuse. Si chez le poète français, cette beauté se traduit par les célèbres formules : "C'est des beaux yeux derrière des voiles / C'est le grand jour tremblant de midi / C'est, par un ciel d'automne attiédi / Le bleu fouillis des claires étoiles", chez lui, elle est associée à une immense ombre de nuit et à la lumière de la lune :

Au milieu d'un infini nocturne, toutes les choses ne se laissent voir qu'à moitié. C'est beau. . . Même le sentier sinueux le plus insipide est gorgé de poésie. Les contours de toutes ces choses floues font naître une beauté tendre et fragile avec l'aide de l'ombre, qui revêt tout la nuit. Le clair de lune berce tous les objets parmi un nuage léger et transparent comme s'il était prévu à cet effet. Les yeux du poète se trouvent souvent enveloppés de ce nuage à travers lequel ils observent la nature. Une fois que ce nuage aura été dissipé, tu verras s'échapper avec lui un rêve doux. Si tu le laisses demeurer, il créera pour toi un rêve étrange et quelque chose de beau. (夜間的無盡之美是在其能將萬物僅顯露一半. . . 即最平淡的曲徑亦充滿著詩意,所有看不清的萬物之輪廓,恰造成一種柔弱之美,因為暗影是萬物的服裝.月光的光輝,好像特用來把萬物搖蕩於透明的輕雲中,這種輕雲,就是詩人眼中所常有,他並從此觀察大自然,解散之,你便使其好夢逃遁,任之,即完成其神怪之夢及美也)¹¹⁰

Bien qu'il s'aligne sur les symbolistes français, Li Jinfa n'en est pas moins soucieux de la tradition littéraire de son pays. Dans la postface de son recueil poétique, *Gastronome et année sinistre*, ce souci se profile quand le poète reproche aux intellectuels et artistes iconoclastes de se tourner uniquement vers l'Occident. Ce faisant, il s'examine, en effet, d'un oeil critique, car au début il a rejoint ceux dont il blâme l'effort pour imiter la poésie occidentale. Certes, on se souvient encore que deux ans auparavant, dès la sortie de *La pluie douce*, il est devenu la cible d'attaques

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 466.

pour son occidentalisation excessive. Mais, cette fois, à l'égard de l'art poétique, il propose une alliance de l'Orient et de l'Occident :

Je me demande souvent pourquoi au lieu de revisiter les oeuvres des poètes chinois anciens, on se réfère uniquement à l'étranger avec une telle insistance. L'un d'entre eux a chanté ce thème principal sans que les autres ne le suivent en fournissant des accords. À mon avis, depuis la révolution littéraire, on en devient absurde. Mais nul ne porte aucun jugement critique solide sur ce phénomène. En réalité, il est aisé de relever chez les écrivains occidentaux des pensées, des souffles, des visions et des sujets communs à ceux de l'Orient. Pour peu que nous y soyons attentifs, nous n'osons le nier. De ce fait, quand il s'agit des choses fondamentales partagées par les écrivains orientaux et occidentaux, sans attacher davantage d'importance ni aux uns ni aux autres, j'ai toujours envie de faire communiquer les deux partis, d'harmoniser ce dont ils se vantent respectivement. (余每怪異何以數年來關於中國古代詩人之作品,既無人過問,一意向外採輯,一唱百和,以為文學革命後,他們是荒唐極了的,但無人著實批評過,其實東西作家隨處有同一之思想,氣息,眼光,和取材,稍為留意,便不敢否認,余於他們的根本處,都不敢有所輕重,為欲把兩家所有,試為溝通,或即調和之意)¹¹¹

Dans *Gastronome et année sinistre*, Li Jinfa met en pratique ce qu'il prêche. Ce mariage poétique de l'Orient et de l'Occident qu'il préconise se trouve dans des poèmes qui frappent les esprits par l'utilisation d'images classiques et le collage de vers traditionnels de poètes anciens avec une langue parlée saturée d'une sensibilité moderne. N'est-ce pas une démarche qui ferait penser à Baudelaire qui utilise des images classiques, des clichés poétiques, tout en les transformant en images neuves et évocatrices, pour créer une poésie moderne ? Cependant, chez Li, faute d'une intégration organique de ce qui est oriental et traditionnel dans ses poèmes occidentalisés, ou, au sens large, dans son esthétique, ce premier essai de sa part paraît

¹¹¹ Zhang Xinquan (éd.), *op.cit.*, p. 435.

naïf et maladroit. On devra attendre quelques années avant que de telles tentatives n'atteignent la maturité sous la plume d'autres poètes.

En 1937, se déclenche la guerre sino-japonaise, qui va éloigner définitivement du domaine de la rêverie Li Jinfa, poète symboliste qui professe “n'aimer que le rêve d'automne et la belle femme” (只愛秋夢與美女)¹¹². En 1941, il fonde la revue *Le monde littéraire* (文壇). Dans un article publié dans cette dernière, il condamne Zhou Zuoren, cet homme de lettres renommé qu'il avait sollicité afin de faire paraître son premier recueil poétique, pour sa conduite de traître à la Chine pendant la guerre¹¹³. Un an plus tard, il cesse d'écrire de la poésie. Comme il le dit, “Ce n'est plus l'ère de la poésie de style symboliste [en Chine]. Je n'ai plus envie d'écrire de poésie.” (象徵派詩出風頭的時代已過去,自己亦沒有以前寫詩的興趣了)¹¹⁴

*“La vie est un rire auprès des lèvres du dieu de la mort.” (生命便是死神唇邊的笑)*¹¹⁵

La poésie de Li Jinfa est une écriture du “moi”, mais exempte de sensiblerie. Sur un fond de foisonnement d'une littérature réaliste, elle sort de l'ordinaire en valorisant l'introspection, en mettant en scène la conscience du poète. Son “moi” s'y métamorphose en arabesques d'images audacieuses, réduisant ainsi le risque de s'épancher à outrance. C'est, d'ailleurs, un “moi” de douleur, un “moi” qui souffre, sans espoir de salut. Sur sa scène, règne un sort funeste. On se rappelle que Baudelaire y voit la condition de la naissance de la beauté. Ainsi qu'il le professe, “Je ne conçois guère un type de Beauté où il n'y ait du Malheur.” Adeptes de cette esthétique

¹¹² Chen Hocheng, *op.cit.*, p. 78.

¹¹³ Pan Songde, *op.cit.*, p. 208.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Li Jinfa, «Un sentiment fortuit» (有感), in Zhang Xinquan (éd.), *op.cit.*, p. 535.

baudelairienne, Li fait également du malheur l'enjeu suprême de sa poésie, comme en témoigne le poème intitulé "Le malheur" (不幸) :

*J'ai cassé une fleur d'âme.
Je pleure dans une chambre noire.
Le soleil caché derrière la colline ne peut sécher
Nos larmes bien qu'il ait dissipé
La fine brume du matin. Ô, comme je suis timide. Maintenant que
[chante la tourterelle de la nuit,
Accompagne-moi de ton luth quand je lui raconte tout mon malheur
Afin qu'elle le propage partout dans ses voyages.*

*Notre stupide langage est destiné à la négociation.
Mais quand il s'agit de l'effondrement d'une âme, seul ton luth
Peut l'exprimer en murmures — un printemps ensoleillé pourra le
[comprendre.*

*On ne connaît rien de plus grand que la Vérité.
Ensemble, ouvrons nos mains maintenant que murmure la nuit !
La tourterelle de la nuit est là. J'ai peur qu'on
S'ennuie sans nulle raison.*

*(我折了靈魂的花,
所以痛哭在暗室裡。
嶺外的陽光不能曬乾
我們的眼淚惟把清晨的薄霧
吹散了。呵,我真羞怯,夜鳩在那裡唱,
把你的琴來我將全盤之不幸訴給他,
使他游行時到處宣布。*

*我們有愚笨的語言使用在交涉上,
但一個靈魂的崩潰,惟有你的琴能細訴——晴春能了解。
除了真理我們不識更大的事物,
一齊張開我們的手,黑夜正私語了!
夜鳩來了,我恐我們因之得到
無端之哀戚* ¹¹⁶

¹¹⁶ Zhang Xinquan (éd.), *op.cit.*, p. 195.

Bien que selon Sun Yushi (孫玉石), ce soit un poème imprégné de “souples attristants causés par le mal de l’amour” (講愛情的波折引起內心哀戚的感嘆)¹¹⁷, il ne serait pas inapproprié de l’interpréter comme une allégorie du destin du poète en général. Le poète est le chantre du malheur, comme la tourterelle de la nuit. Il est sensible et timide, il a une âme semblable à un bouquet de fleurs fragiles. Quand il sera affranchi du but de la “négociation”, le langage ne sera plus “stupide”, il deviendra poétique. La poésie ressemble à la musique, voire, elle est la musique même. Elle est le langage privilégié d’une âme effondrée. Le poète y transforme cette tragédie de l’âme en une beauté comparable au “printemps ensoleillé” qui succède à l’hiver orageux. Mais, d’un autre côté, il est obsédé par la “Vérité”, selon laquelle ce beau printemps plein de clarté n’est qu’une illusion, il n’y trouve pas sa part. En revanche, il appartient à la nuit qui, au milieu des murmures de la tourterelle, dépose sur ses mains ouvertes cette vérité du spleen comme son destin de poète.

Chez Li Jinfa, le malheur du poète consiste en la prise de conscience de son existence de voyageur solitaire, d’exilé éternel. Dans *Poète* (詩人), il crée l’image vivante du poète en tant qu’exilé. “C’est une créature pleine de désir / Qui peut construire des victoires sur des périls / À la porte d’une nuit ennuyeuse / Elle guette les jolis rayons de soleil” (那多慾的生物/在危機上建設勝利/或伺候在長夜之門/賭可愛的陽光). Son “âme indestructible” (其不可灰之靈) se divertit à “chercher des ailes dépouillées d’insectes” (覓昆蟲之蛻羽) et se nourrit de “bêtes crevées le long de la route” (道旁之死獸). Privé d’amour et d’espoir, il “aimerait mieux se blottir là où sonne la cloche de Notre Dame / Comme un Blessé qu’on oublie¹¹⁸” (寧蜷伏在 Notre Dame 之鐘聲響處)¹¹⁹.

Dans *La canne* (手杖), Li Jinfa dépeint le poète comme un voyageur qui, penché

¹¹⁷ Sun Yushi, *op.cit.*, p. 283.

¹¹⁸ Ce vers est en français dans le texte original.

¹¹⁹ Zhang Xinquan (éd.), *op.cit.*, p. 48-49.

sur la canne dont il ne se sépare jamais, traverse une “vaste terre sauvage” (廣漠之野) sous les “regards malins du dieu de la mort” (死神之疾視). Marchant sur cette terre désolée où il n’y a rien que “du vent froid et de la pluie fine” (獨有冷風細雨), il se sent “un héros face à son destin” (如末日之英雄)¹²⁰. Ce thème du poète comme marcheur isolé se retrouve dans *Pleurer à chaudes larmes* (慟哭), mais de façon encore plus poignante. Dans ce poème, le poète refuse la compassion et la pitié d’autrui car il les prend pour un genre de “moquerie” (諂笑). Il préfère accomplir tout seul son pénible voyage jusqu’à ce qu’“il meure en route” (休死於道途)¹²¹. Dans *Illusions d’une nuit froide* (寒夜之幻覺), au milieu d’un Paris “émacié” (巴黎亦枯瘦了), dont les “tours en vue sont toutes plantées dans le ciel” (可望見之寺塔悉高插空際) et dont la Seine, telle la “main du dieu de la mort” (如死神之手), “se remplit d’innombrables cadavres et de bêtes” (汜著無數人屍與牲畜), le poète s’identifie à un “voyageur solitaire dont l’ombre de la nuit au-delà de la fenêtre teint le coeur en bleu” (窗外之夜色, 染藍了孤客之心)¹²².

Il est d’ailleurs notable qu’*Illusions d’une nuit froide* fait penser à une apparition verlainienne. Dans le poème comme dans celui de Verlaine *Nocturne parisien*, se profile un dégoût profond du Paris de la société bourgeoise. La Seine sous la plume de Li Jinfā — remplie d’“innombrables cadavres et de bêtes” — revêt une similitude frappante avec celle du poète français. Ainsi la Seine de Verlaine dans *Nocturne parisien* :

Roule, roule ton flot indolent, morne Seine, —
 Sous tes ponts qu’environne une vapeur malsaine
 Bien des corps ont passé, morts, horribles, pourris
 Dont les âmes avaient pour meurtrier Paris.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 106-107.

¹²¹ *Ibid.*, p. 116-117.

¹²² *Ibid.*, p. 100.

.....

Si chez Baudelaire, le poète déçu et frustré est représenté par un albatros “maladroit et honteux”, incapable de marcher sur le “sol au milieu des huées” à cause de ses “ailes de géant” ou par un cygne qui “évadé de sa cage”, “sur le sol raboteux traînait son blanc plumage”, “le coeur plein de son beau lac natal”, chez Li Jinfa, c’est à une grue sauvage blessée qu’est incombée cette tâche de représentation, comme dans *Le regard du poète IV* (詩人凝視四) :

.....

*La grue sauvage blessée
Ne regrette jamais son destin.
Tout en mourant en route, les ailes cassées,
Elle se lamente sur son vol interrompu.
(重傷的野鶴,
從未計算自己的命運,
折翼死於道途,
還念著:多麼可惜的翱翔)* ¹²³

De même que Baudelaire, Li Jinfa est attiré par l’image de la femme inconnue. Si pour le poète français, ce genre de femme incarne une “fugitive beauté / Dont le regard [l]’a fait soudainement renaître” ou un “ailleurs, bien loin d’ici”, Li Jinfa y voit son “moi”. Dans *À une passante*, Baudelaire dépeint la femme inconnue “en grand deuil” et elle est la “douleur majestueuse” même. Apparemment, Li adopte cette image d’une femme étrangère et affligée dans *À femme X*. Dans ce poème, cette femme anonyme porte un voile noir comme en deuil, et le poète l’appelle “reine de la douleur”. Il semble s’identifier à elle, à son chagrin, parce qu’il entend à travers le voile noir non seulement les soupirs de son héroïne mais aussi les souffles provenant

¹²³ *Ibid.*, p. 236.

de son propre coeur envahi de mélancolie :

*Ô, reine de la douleur, derrière votre voile noir qui chatoie,
Vous cachez vos soupirs horribles et les souffles de la nuit qui occupe
[mon coeur.
Les larmes qui hésitent entre rentrer et jaillir sont en train de bouillir.
Elles ressemblent aux flots tumultueux qui coulent sous le pont de la
[Vie.
Encouragé, je ne crains plus de tâtonner dans la chambre obscure du
[monde.
Ce que j'en ai ramené, c'est un coeur plein de spleen.
(呵哀戚之女王以閃爍之黑紗
籠罩你可怖之嘆息與我心之夜氣
欲哭未哭之淚沸騰著
在生命橋下如清流滾滾
忍心探手於世界的黑室裡
帶回來的惟有靈魂的疲乏)* ¹²⁴

Dans une femme abandonnée, Li Jinfa voit aussi l'image du poète malheureux.
Dans un poème qui s'intitule ainsi (棄婦), il recourt à des images baudelairiennes de
désolation et de cruauté pour créer une atmosphère lancinante :

*Mes yeux sont couverts par de longs cheveux
Qui interceptent tous les regards moqueurs et malins,
Qui m'isolent du sang torrentiel et des ossements en sommeil.
À pas lents, la nuit vient avec moustiques et vers,
Franchit le coin de ce mur ruiné,
Et lance des hurlements derrière mes oreilles blanches,
Comme mugit un vent déchaîné sur une terre inhabitée,
Faisant frissonner d'innombrables pasteurs nomades.
.....
L'angoisse de la femme abandonnée s'accumule sur ses gestes.
La feu du soleil couchant ne peut réduire l'ennui du temps*

¹²⁴ Ibid., p. 84.

*En cendre qui prend son vol par la cheminée
Et, éternellement collé au plumage de corbeaux errants,
S'arrête avec ceux-ci sur un roc aux cris de la mer
Pour écouter tranquillement les chants des bateaux.*

.....
(長髮披遍我兩眼之前,
遂隔斷一切羞惡之疾視,
與鮮血之急流與枯骨之沉睡.
黑夜與蚊蟲聯步徐來,
越此短牆之角,
狂呼在我清白之耳後,
如荒野狂風怒吼:
戰慄了無數游牧.

.....
棄婦的隱憂堆積在動作上,
夕陽之火不能把時間的煩悶
化成灰燼從煙突裏飛去,
長染在游鴉之羽,
將同棲於海嘯之石上,
靜聽舟子之歌)¹²⁵

Incapable de supporter l'ennui indissociable de cet "ici-bas" où il se voit exilé, le poète se met toujours à la recherche d'un "au-delà" où il puisse "écouter tranquillement les chants des bateaux". Cette double postulation règne dans la poésie de Li Jinfa comme dans celle de Baudelaire. Opposé à cet "ici-bas" associé au spleen et à la détresse, cet "au-delà" est synonyme d'idéal et de bonheur. Dans *Le pays lointain* (遠方), l'"au-delà" est lié à l'amour. Dans ce pays lointain qui n'existe nulle part sauf dans l'imagination du poète, ce dernier entend la "musique des pas" (足音) de sa bien-aimée, il voit l'"ombre de sa jupe" (裙影). Le monde réel est en revanche une "baignoire satanique de sang" (惡魔之血盆) dans laquelle se baigne le poète "désireux de rester toujours à genoux devant [celle qu'il aime]" (渴望長跪在你膝

¹²⁵ *Ibid.*, p. 5-6.

下)¹²⁶. Dans *La tristesse du luth* (琴的哀), le poète souhaite jouer le “bonheur de la vie” (人生的美滿) sur son luth. Mais la “pluie douce” (微雨) qui tombe sans cesse, asperge aussi bien le rideau que son coeur. Et le “vent inattendu” (不相干的風) “fait trembler” la musique “au point qu’elle devient désaccordée” (震得不成音了). Une “horreur sans raison” (無端的恐怖) s’empare ainsi du coeur du poète¹²⁷. Il est d’ailleurs notable que dans la pluie comme comparant d’un coeur chagriné, résonne un écho de Verlaine. Certes, à ce sujet, on se rappelle les célèbres vers de celui-ci : “Il pleure dans mon coeur / Comme il pleut sur la ville”.

Dans *Chant de nuit* (夜之歌), le schéma de la double postulation est également discernable. La réalité de la vie se traduit par les “herbes mortes” (死草), les “bêtes crevées” (朽獸), la “boue” (污泥) et la puanteur qui se répand. L’“amour tendre”, que poursuit le poète, ne s’y trouve pas ; il n’y existe qu’en forme d’“ombre” (溫愛之影), que dans une illusion. Ce monde de putréfaction est exactement le monde d’*Une charogne* de Baudelaire : “La puanteur était si forte, que sur l’herbe / Vous crûtes vous évanouir”. Ainsi le poème *Chant de nuit* :

*On se promène sur les herbes mortes.
Au-dessous de nos genoux, s’emmêlent furie et douleur.*

*Mes roses souvenirs empestent
Comme pourrissent les bêtes crevées le long du chemin.*

.....

*Déjà cassée, la roue de mon coeur
Tourne sans cesse dans la boue.*

Toujours, sur les ornières effacées,

¹²⁶ *Ibid.*, p. 114-115.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 10.

Est empreinte l'ombre d'un amour tendre.

.....
(我們散步在死草上,
悲憤糾纏在膝下.
粉紅色之記憶,
如道旁朽獸發出奇臭.

.....
我已破之心輪,
永轉動在泥污下.
不可辨之轍跡,
惟溫愛之影長映著)¹²⁸

Dans la poésie de Li Jinfa, le spleen est intimement lié à la conscience du temps. Cette conscience revêt deux aspects contradictoires. Dans *Femme abandonnée*, un poème qu'on a cité plus haut, le poète se sent affligé d'un infini temporel : "Le feu du soleil couchant ne peut réduire l'ennui du temps en cendre. . ." La tombée de la nuit ne met guère fin au temps. Aussi longtemps que celui-ci se déroule, la mélancolie persiste. Cependant, dans *Un sentiment fortuit* (有感), le poète est au contraire affligé de percevoir le temps comme borné. Celui-ci prend fin avec la mort. La vie ne peut jamais se défaire de son ombre :

*Des feuilles mortes,
Jaillit du sang
Sur nos pieds.*

*La vie est
Un rire
Auprès des lèvres du dieu de la mort.*

*Au clair d'une lune mourante,
Des chansons résonnent et le vin déborde.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 37.

Bien des voix frêles
Sont emportées par le vent du nord.

.....
(如殘葉濺
血在我們
腳上,
生命便是
死神唇邊
的笑.
半死的月下,
載飲載歌
裂喉的音
隨北風飄散)¹²⁹

Face à cette mort omniprésente, le poète ne peut rien faire d'autre que de se livrer au vin et aux chansons. Ceux-ci, ne constituent-ils pas une “fête galante” verlainienne lors de laquelle la tristesse et l'angoisse affleurent sous le masque de la gaieté comme dans le poème *Clair de lune* ? Quant aux images des “feuilles mortes” et du “vent du nord”, elles évoquent dans nos esprits un autre poème de Verlaine : *Chanson d'automne*.

Pour Li Jinfa, ce poète qui souffre du “mal du siècle”¹³⁰, la puissance de la mort est telle que la vie, comme “le rire auprès des lèvres du dieu de la mort”, se réduit à rien. La vie n'est que “cris d'une âme égarée” (心靈失路的叫喊) ou “voyage décadent qui finit par la ruine” (走向崩敗的頹廢之旅)¹³¹. Seule la vacuité s'y trouve. Li exprime cette conscience du vide au sein de l'existence humaine dans le

¹²⁹ *Ibid.*, p. 535.

¹³⁰ Comme Li Jinfa l'écrit dans le poème *L'Impression* (印象) :
Le mal du siècle attaque ma tête aux cheveux d'or.
On dirait la brume au coeur de l'automne désireuse d'obscurcir la nuit.
(世紀的衰病攻打我金髮之頭,如秋
深的霧氣欲使黑夜更朦朧)

¹³¹ Zhang Xinying (張新穎), *La conscience moderne dans la littérature chinoise durant la première moitié du XXe siècle* (二十世紀上半期中國文學的現代意識), Pékin, Sanlian shudian (三聯書店), 2001, p. 100-101.

poème *Si elle m'interroge sur l'état récent de mon âme* (如其究心的近況) :

*Si elle m'interroge sur l'état récent de mon âme,
Je lui répondrai : "Une vallée vide."
Si elle m'interroge sur ce terrain vague,
Je lui montrerai
Des fleurs flétries
Et une porte grande ouverte.*

.....

(如其究心的近況,
我將答之以空谷;
如其問地何以荒涼,
我將示之以
頹敗的花,
大開的門)¹³²

3.2 Liang Zongdai (梁宗岱) (1903-1983)

*Le parcours d'un homme qui cherche à être "sincère et noble"*¹³³

Si Li Jinfa est le praticien audacieux de la poésie chinoise de style symboliste, le théoricien érudit en est incontestablement Liang Zongdai. Fruit d'une imagination débridée, la poésie du premier se caractérise par une liberté sans précédent et une abondance de comparaisons extravagantes. Cela semble faire pâlir la poésie de Liang, laquelle, faute d'une excentricité comparable à celle de Li, capte rarement l'attention des critiques. Mais si l'on considère l'habileté linguistique dont les deux poètes font preuve dans leurs créations poétiques et leurs oeuvres de traduction, autant Liang

¹³² Zhang Xinquan (éd.), *op.cit.*, p. 371.

¹³³ Chen Taisheng, *op.cit.*, p. 22.

Comme l'auteur le cite de Liang Zongdai, "Dans ma vie quotidienne, je ne garde qu'un idéal: c'est de cultiver en moi un caractère sincère et noble." (對於生活,我只有一個理想:修持一個真誠高貴的人格)

manifeste une maîtrise élégante du chinois et du français, autant les connaissances de ces deux langues chez l'autre paraissent insuffisantes. Si Bian Zhilin (卞之琳), poète et traducteur, ne cache pas ses critiques à l'égard de l'infériorité du chinois et du français de Li ¹³⁴, il ne ménage pas non plus ses louanges à Liang pour sa contribution comme théoricien de la poésie chinoise moderne. Selon lui, ce dernier “apporte un concours non négligeable à la mise de la poésie chinoise sur la bonne voie, vers une modernisation empreinte des caractéristiques chinoises et des nouveaux courants artistiques et littéraires, principalement français” (引進法國為主的文藝新潮而促使新詩向具有中國特色的現代化純正方向的邁進作出應有的貢獻) ¹³⁵.

La jeunesse de Liang Zongdai, bercée d'abord dans la nature grandiose de la province de Guangxi (廣西), son pays natal, et la littérature chinoise classique enseignée par son père, puis mûrie dans l'enthousiasme de la poésie, le prédestine plutôt à être un poète précoce et généreux. Au fur et à mesure qu'il publie des oeuvres dans des journaux et des magazines, sa réputation se répand. On lui accorde l'épithète honorifique : “poète du pays du sud” (南國詩人) quand il n'a que seize ans. En 1921, il adhère à la “Société des études littéraires” sur l'invitation de Mao Dun et Zheng Zhenduo, talents principaux de cette association influente. Deux ans plus tard, à Guangzhou (廣州), avec la collaboration de Liu Simu (劉思慕), il fonde une filiale de celle-ci. À peine vingt ans, il connaît déjà une renommée littéraire considérable. En 1924, son recueil poétique, *La prière du soir*, est publié chez la Commercial press. Il est acclamé par les écrivains de la “Société des études littéraires”.

¹³⁴ Bian Zhilin pense que Li Jinfā n'a qu'une faible connaissance du chinois et du français. Pour illustrer cette opinion, il cite des fautes flagrantes qu'a faites ce dernier dans la traduction d'un poème de Verlaine. D'après lui, par exemple, Li prend par erreur l'expression française “Dame souris trotte” pour signifier que “Subitement, la dame sourit avec malice” (婦女疾笑著). Il en tire ainsi la conclusion que “de même qu'une tête de beuf ne s'harmonise pas avec une bouche de cheval, la traduction de Li Jinfā ne convient pas au texte original”. (譯得牛頭不對馬嘴) D'ailleurs, pour lui, la poésie de Li est non moins médiocre que son oeuvre de traduction. Elle “frise les paroles creuses d'un idiot rêveux” (近乎痴人說夢).

Zhang Xinying, *op.cit.*, p. 98-99.

¹³⁵ Chen Taisheng, *op.cit.*, p. 86.

La prière du soir se compose principalement de poèmes d'amour. D'une beauté éthérée, ces poèmes présupposent un jeune auteur méditatif et introspectif. Comme Liang Zongdai l'explique lui-même, ce sont des textes écrits à un âge impressionnable où "chacun se sent plus ou moins poète, où chacun éprouve plus ou moins l'impulsion de composer de la poésie" (當每個人多少都是詩人,每個人都多少感到寫詩的衝動的年齡)¹³⁶. Avec une nuance poétique, il communique les premières émotions que la poésie fait naître en lui :

*J'ai pris contact avec la poésie à un âge plutôt tardif (avant mes quinze ans, ma lecture se bornait au roman et à la prose). Mais une seule rencontre suffit à m'assujettir totalement (car elle convient à mon tempérament), si bien que j'ai commencé à lire des poésies variées, qu'elles fussent anciennes ou modernes, domestiques ou étrangères, d'une forme ancienne ou nouvelle. Dès lors, j'oscillais entre joie et tristesse sans raison. J'étais immergé dans la poésie comme dans l'amour. Je connaissais chaque gamme de mon état d'âme. Il me semblait que soudain, je pouvais déchiffrer le mystère de chaque objet se déployant devant mes yeux. Mon cœur naïf était tellement tendu qu'on eût dit une corde de soie de cithare effleurée par le vent. La moindre vibration pouvait en dégager de la musique. (我和詩接觸的這麼晚[我十五歲前的讀物全限於小說和散文],一接觸便給它那麼不由分說抓住[因為那麼投合我的心境],以致我不論古今中外新舊的詩都兼容並蓄.於是,躑躅在無端的哀樂之間,浸淫浮沉詩和愛裡,我不獨認識情調上每一音階,並且驟然似乎發現眼前每一件物的神秘.我幼稚的心緊張到像一根風中的絲絃,即最輕微的振蕩也足以使它鏗然成音)*¹³⁷

Miroirs de l'état d'âme d'un poète semblable à un "déchiffreur de la nature", les poèmes de Liang Zongdai revêtent des traits symbolistes. Par rapport aux autres poèmes chinois symbolistes, ils apparaissent tôt dans le monde littéraire chinois. C'est

¹³⁶ Liang Zongdai, «De l'intuition et l'expression poétique» (論直覺與表現), in Liu Mingjiu (柳鳴九) (éd.) *Sentiment poétique et atmosphère picturale. Sélections d'essais de Liang Zongdai* (詩情畫意. 梁宗岱散文隨筆選集), Pékin, Zhongyang bianyi chubanshe (中央編譯出版社), 2005, p. 342.

¹³⁷ *Ibid.*

ainsi que, considérant Liang comme précurseur de la poésie chinoise symboliste, Sun Yushi classe son oeuvre dans l'“étape de jeune pousse” (幼芽期) de cette poésie ¹³⁸. Malgré son immaturité, la poésie de Liang ne manque pas de s'adresser à la nature en tant que “forêt de symboles”, tout comme la poésie des symbolistes français. Le paysage y porte toujours une empreinte de la vie intérieure, un objet naturel y apparaît toujours comme un reflet de l'âme. À ce sujet, le poète fournit un éclaircissement fondé sur sa propre expérience de création :

*Je vois dans le pétale que j'ai ramassé la silhouette de ma bien-aimée
gardée en mon coeur. Cela m'incite à écrire :*

*Dans le jardin, j'ai ramassé un pétal
Pour lui demander d'être mon amour.
Le visage rougissant, il ne m'a rien dit.
D'un coeur chagriné, je l'ai remis à sa place.*

*Au clair de lune, un nénuphar blanc se fane peu à peu. J'y vois comment
finira un jour ma bien-aimée comme tout ce qui est beau. Je chante alors à
voix basse, non sans avoir le coeur partagé entre malédiction et
lamentation :*

*C'est un nénuphar blanc épanoui
Au milieu d'un étang d'eau claire.
Il rêve d'une vie rêveuse.
Doucement, la brise de nuit d'été souffle.
Insensiblement, ses pétales
Tombent un à un sur la boue.*

*. . . Des ramures s'agitent dans le vent venant du bord de l'eau.
Tranquillement, d'une voix tremblante telles ces ramures, je chante :*

*Quand le vent de nuit survient,
Les ramures s'agitent doucement
Sous une mince lune brouillée et jaune.
Ô mon coeur,
Ne t'adonne plus à de tels frissons furtifs.
Que l'ombre verte de cet arbre dansant
Effleure tes mélodies silencieuses*

¹³⁸ Sun Yushi, *op.cit.*, p. 30-31.

Et y laisse une trace légère.

(我在園裡拾起一片花瓣,這花瓣便成為我情人的心影.於是,我寫道:

我在園裡拾起一片花瓣
我問她要做我的情人.
但她漲紅了臉不答我;
我只得忍心把她放下.

眼看一朵白蓮在月下慢慢凋謝,我便想起伊人和一切芳菲共同的結局.於是,我半詛咒半惋惜地沉吟:

白蓮開在清池裡,
她要過她酣夢的生活.
夏夜的風淡淡地吹了,
她便不知不覺地
瓣瓣的墜落污泥裏了.

... 樹兒在河浦的晚風中擺動,我也顫顫地低唱:

晚風起,
樹梢兒在纖月黃昏下,
微微地擺動了.
我的心呵!
別盡這樣悄悄地顫著.
讓她蹣跚的綠影
在你沉默的歌途裏
掃下淡淡的輕痕)¹³⁹

Les poèmes de Liang Zongdai sont d'ailleurs marqués par l'utilisation de la technique de la synesthésie. Ce procédé symboliste se trouve, par exemple, dans le poème trente et un du cycle poétique "Après la séparation" (散後). Dans ce poème, un monde onirique est créé par les deux images préférées du poète, celles de la lune et du rêve. La vue, l'ouïe et l'odorat y semblent se combiner et font de la rencontre de deux personnes qui s'aiment un moment très riche :

*Dans l'ombre de mon rêve,
Sans paroles, elle et moi, on reste debout, épaule contre épaule,*

¹³⁹ Liang Zongdai, *op.cit.*, p. 342-343.

*Dans un jardin au clair de lune.
On écoute tomber la rosée parfumée des roses
Et trembler les vagues argentées de cette lune claire.*
(幽夢裏,
我和伊並肩默默的佇立,
在明月如洗的園中,
聽薔薇滴著香露
清月顫著銀波)¹⁴⁰

Cet amour idéal sous la plume de Liang Zongdai n'existe pourtant que dans sa poésie tel un "anywhere out of this world"¹⁴¹, et pas dans un pays encore soumis à la tradition du mariage organisé par les parents. Issu d'une famille traditionnelle, le poète se doit encore de lutter pour la "liberté de l'amour". En 1923, à peine a-t-il terminé ses études au lycée que son père le force à épouser He (何氏), une femme qui lui est complètement inconnue. La cérémonie de mariage faite, il refuse de vivre maritalement avec elle¹⁴².

Un an après, en 1924, au lieu de réaliser le projet initial d'aller aux États-Unis, il part pour la France. Quitter la Chine, c'est s'affranchir de la contrainte forgée par la tradition familiale et sociale. En France, il étudie la littérature française à l'Université de Paris. En 1926, au printemps, il fait la connaissance de Paul Valéry. Dorénavant, le jeune homme chinois de vingt-trois ans et le poète français de cinquante-six ans partagent une belle amitié qui ne tient pas compte de l'âge. En automne 1927, Paul Valéry explique en personne à Liang son poème, *Fragments du Narcisse*, dont le poète chinois publie la traduction deux ans plus tard dans *Le mensuel du roman*. La même année, dans le même magazine, ce jeune ami oriental de Valéry, fait paraître

¹⁴⁰ Shi Keqiang (施克強), Tan Jie (譚潔) et Rong Tingjin (榮挺進) (éds.), *Anthologie des œuvres de Liang Zongdai (I)* (梁宗岱文集 I), Pékin, Zhongyang bianyi chubanshe (中央編譯出版社), 2003, p. 26.

¹⁴¹ Le titre d'un poème en prose de Baudelaire.

¹⁴² Chen Taisheng, *op.cit.*, p. 14-15.

aussi “De Paul Valéry” (保羅哇萊荔評傳). À part Valéry, il se lie d’amitié avec Romain Rolland. Il rend visite à ce dernier par deux fois, en 1929 et en 1931. Son article, “En mémoire de Romain Rolland” (憶羅曼羅蘭), décrit leurs rencontres de façon vivante.

Outre Shanghai, Paris voit aussi la publication de textes écrits par Liang Zongdai. Grâce à ses publications et à sa diplomatie, celui-ci jouit d’une certaine réputation dans le cénacle parisien. À cause de son talent et de son tempérament, ses amis français le surnomment le “Byron chinois” ¹⁴³. En décembre 1927, à Paris, le poète publie dans la revue *Europe* un poème en français, intitulé *Souvenir* ¹⁴⁴. Il est également l’auteur de la traduction française d’un poème chinois ancien, parue dans la même revue un an plus tard ¹⁴⁵. En 1930, aux Éditions Lemarget, il fait paraître un recueil de traductions françaises des oeuvres poétiques d’un poète chinois ancien sous le titre “Les poèmes de T’ao Ts’ien”. La préface de cet ouvrage est signé par Paul Valéry.

Si l’identité chinoise de Liang Zongdai peut lui être, à un certain degré, favorable

¹⁴³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁴ Ce poème se trouve dans le numéro soixante de la revue *Europe*, p. 503. Adapté du poème chinois de l’auteur *Une fortuite rencontre en route* (途遇) et gorgé d’un charme oriental, il raconte l’expérience d’un amour onirique et immatériel :

Le soleil couchant s’attarde sur la montagne.
La brise de mai souffle doucement.
Les bambous s’obscurcissent
Se balancent dans le crépuscule.
Et la senteur des cigales en fleurs
Se répand au silence songeur du soir.
Je me promène seul le long de la haie.
Lentement et gracieusement
Elle vient de l’autre bout de l’allée.
Parmi l’ombre qu’éparpillent les bambous vacillants
Nous nous reconnaissons l’un et l’autre.
Baissant ses yeux, d’un pas indécis,
Elle passe, rougissant
Avec un sourire sur ses lèvres;
Tandis que moi, de même,
Rougissant et baissant mes yeux,
Je passe d’un pas indécis avec un sourire. . .

¹⁴⁵ Cette traduction d’un poème de Wang Wei (王維), intitulée *Retour aux apparences*, apparaît dans *Europe*, n° 63, mars 1928, p. 324.

dans le monde littéraire parisien ouvert à l'exotisme, elle l'expose néanmoins au mépris dans la vie quotidienne. Une fois, dans un restaurant chinois de Paris, un Allemand lui cherche querelle en prétendant ouvertement que les Chinois sont couards. Plein de rage, ce "Byron chinois" bat l'Allemand avec l'aide des arts martiaux qu'il a appris pendant son enfance, de sorte que ce dernier admet sa faute ¹⁴⁶. Une autre fois, lors de son voyage de retour, sur la bateau qui le ramène en Chine, il brave un Français qui se positionne à dessein au milieu d'un couloir étroit, les mains sur les hanches, pour empêcher les voyageurs chinois de passer. Il s'avère pourtant que le Français, épouvanté par l'air courageux du Chinois, prend la fuite ¹⁴⁷.

Peut-être est-ce grâce à sa renommée littéraire que Liang Zongdai a l'occasion de faire un discours sur le "désarmement en tant que problème moral" à l'O.N.U. en 1931. La veille de ce discours, le 18 septembre, les Japonais ont envahi le nord de la Chine. Lors de sa conférence, Liang condamne cet acte barbare avec indignation ¹⁴⁸.

La même année, en hiver, Liang Zongdai prend la décision de retourner dans son pays natal en pleine ébullition. Avant de quitter la France, il rend visite à Paul Valéry. Celui-ci recommande à Liang de revenir en France et lui demande de rester en contact ¹⁴⁹. Sa petite amie française le supplie de demeurer en France mais en vain. Il l'appelle "Baiwei" (白薇), ce qui signifie la "rose blanche". Dix-sept ans plus tard, en Chine, naît sa première fille. En mémoire de cette femme française qu'il aimait, il la nomme "Siwei" (思薇), qui a pour sens "penser à la rose" ¹⁵⁰.

En Chine, Liang Zongdai entame une brillante carrière de professeur d'université de littérature française. La période qui précède le déclenchement de la guerre

¹⁴⁶ Chen Taisheng, *op.cit.*, p. 16.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 258.

¹⁴⁹ Huang Jianhua (黃建華) et Zhao Shouren (趙守仁), *Le monde de Liang Zongdai. La vie du poète (宗岱的世界.生平)*, Guangzhou (廣州), Guangdong renmin chubanshe (廣東人民出版社), 2003, p. 45.

¹⁵⁰ Huang Jianhua, «Petite biographie de Liang Zongdai» (梁宗岱小傳), in Liu Mingjiu (éd.) *op.cit.*, p. 367-368.

sino-japonaise, de 1931 à 1936, correspond à l'âge d'or de ses recherches littéraires. Entre-temps, son talent de "critique" s'épanouit. D'après lui, un an avant son départ pour la France, il avait déjà abandonné toutes tentatives de création poétique, pour se consacrer uniquement à cultiver en lui ce genre de capacité. À Paris, "[il] a fait la connaissance de Paul Valéry. L'exemple illustre de [celui-ci] a consolidé [sa] conviction dans le bien-fondé de ce choix." (又剛好遇見梵樂希那顯赫的榜樣更堅定了他的信念)¹⁵¹ Pour montrer au public son relevé de notes — ce qu'il a appris à l'étranger —, respectivement en 1935 et en 1936, à Shanghai, il publie deux recueils d'essais critiques influents, *Poésie et vérité* (詩與真) et *Poésie et vérité II* (詩與真二集), chez la Commercial press. Son recueil de traductions poétiques, *Le sommet de tout* (一切的峰頂), y paraît aussi en 1936. Dans cet ouvrage, il traduit les poètes français Hugo, Baudelaire, Verlaine et Valéry en plus de poètes anglais et allemands.

Avant d'aller en France, outre le "critique", Liang Zongdai a cherché également à former en lui l'"ingénieur"¹⁵². Celui-ci est, d'après lui, un "ingénieur spirituel" (精神的工程師), particulièrement doué d'une "sensibilité formelle" (形式感覺)¹⁵³. La poésie, construction du poète "ingénieur spirituel", ne peut se passer d'une forme stricte. La mise en valeur de cette dernière écarte inévitablement Liang du vers libre. Elle le conduit à privilégier la prosodie chinoise classique et la forme du sonnet occidental. Cette poursuite de la beauté formelle se cristallise dans son recueil poétique, *Le charme de la flûte de roseau* (蘆笛風), sorti en 1943. Ce qui impressionne les critiques, c'est que les poèmes du recueil, à l'exception de six sonnets écrits en chinois, sont composés selon la prosodie chinoise classique, laissée de côté par les poètes novateurs dès le "Mouvement pour la nouvelle culture". Bian

¹⁵¹ Liang Zongdai, *op.cit.*, p. 345.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 349.

Zhilin y voit donc une sorte de “régression” (倒退) de la part de Liang ¹⁵⁴. Or, dans ce retour à l’antiquité, n’existe-t-il pas une ombre de l’influence de Paul Valéry en tant qu’“exemple illustre” pour ce poète chinois ?

En Chine, Liang Zongdai reste en contact avec Paul Valéry. Avant que celui-ci ne décède en juillet 1945, il n’a pas eu l’occasion de le revoir. La mort du poète français “l’a tellement affligé qu’il ne pouvait s’empêcher de pleurer pendant quelques jours. Pendant longtemps, il perd l’appétit et le sommeil ; il est en proie à la dépression” (梁宗岱極為悲痛,幽咽數日,很長一段時間,食不味,寢不安,心情抑鬱) ¹⁵⁵.

Après que la Chine ait subi le changement de régime en 1949, Liang Zongdai devient taciturne. Il publie rarement des articles ou des poèmes. La littérature ne semble plus être le champ par excellence de sa poursuite de la vérité. Il se consacre plutôt à la pharmacie, l’art qui lui est transmis par son père. Ce changement d’intérêt est, en un certain sens, lié à une atmosphère politique oppressante dont il est lui-même victime ¹⁵⁶. En 1951, il est incarcéré pour plus de 480 accusations non fondées ¹⁵⁷, incluant le vol du chat d’un voisin ¹⁵⁸. Pendant la Révolution culturelle, on le soumet à l’épuration politique. À plusieurs reprises, il est sévèrement critiqué, cruellement battu, mis en prison et condamné aux travaux forcés. On brûle les manuscrits de ses traductions de la première partie de *Faust* et des essais de Montaigne ¹⁵⁹. Face à une réalité si inexorable, l’homme de lettres choisit de garder le silence. Il n’écrit rien de politiquement correct à l’encontre de sa conscience ¹⁶⁰.

Parce qu’il préconise Paul Valéry et le symbolisme français, Liang Zongdai est considéré comme “disciple et porte-parole chinois” (在中國的真傳弟子和代言人)

¹⁵⁴ Chen Taisheng, *op.cit.*, p. 31.

¹⁵⁵ Huang Jianhua et Zhao Shouren, *op.cit.*, p. 45.

¹⁵⁶ Chen Taisheng, *op.cit.*, p. 21-22.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 261.

¹⁵⁹ Liang Zongdai, «Quelques mots sur mon travail de traduction» (譯事瑣話), in Liu Mingjiu (éd.) *op.cit.*, p. 300.

¹⁶⁰ Chen Taisheng, *op.cit.*, p. 22.

de ce grand artiste et “incarnation” (化身) de cette école littéraire ¹⁶¹. Son destin reflète précisément celui du symbolisme français en tant qu’“autre” en Chine ¹⁶². Dans les années trente, sa réputation est à son comble parallèlement à l’esthétique symboliste malgré les critiques de la gauche. Cependant, la prise du pouvoir par les communistes chinois à la fin des années quarante entraîne ce poète chinois toujours fidèle à ses premières amours littéraires dans une série de cauchemars, dont il ne sort qu’à la fin de la Révolution culturelle en 1976. Dans les années quatre-vingt, lorsqu’il n’est plus tabou de discuter du symbolisme français, on redécouvre Liang Zongdai et son oeuvre.

Liang Zongdai et Paul Valéry

En 1977, par l’intermédiaire du député chinois à l’UNESCO, François Valéry, fils cadet de Paul Valéry, reçoit les copies de deux lettres écrites par ce dernier à Liang Zongdai quand il est en train de publier une anthologie des oeuvres de ce grand poète français. Cette correspondance, témoignage d’une belle amitié internationale entre deux coeurs littéraires, sera incorporée dans celle-ci. Au début, ces originaux faisaient partie d’un ensemble de dix-neuf lettres conservées par Liang Zongdai, parmi lesquelles se trouvaient aussi des lettres de Romain Rolland. Mais le poète chinois ne put les préserver : elles furent toutes perdues pendant la Révolution culturelle ¹⁶³.

Entre Liang Zongdai et Paul Valéry, à part les copies de ces deux lettres, que reste-t-il comme témoignage de leur amitié ?

Dans des textes écrits par Liang Zongdai, il reste encore des “fragments” de cette amitié légendaire. Ils nous permettent de la concrétiser. Dans “En mémoire de Romain

¹⁶¹ Qian Linsen, *op.cit.*, p. 378.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 418-419.

Rolland”, Liang exprime sans réserve son admiration pour celui-ci et pour Paul Valéry. Leur influence sur lui est telle qu’“elle fait de [lui] une autre personne” (判若兩人)¹⁶⁴. De surcroît, il mentionne ce qu’a signifié pour sa vie la rencontre avec Paul Valéry :

De par une affinité de disposition d’esprit et de tempérament entre nous, sans aucun doute, Paul Valéry m’influence avec une profondeur incomparable au niveau de la pensée et de l’art : si je peux me vanter d’avoir des raisonnements rigoureux et que j’ose exprimer des opinions au sujet de la poésie et sur des problèmes de l’art, je dois l’en remercier. On s’est rencontré pendant la deuxième année de mon séjour en Europe, c’est-à-dire, juste au moment où mon enthousiasme diminuait après avoir atteint son paroxysme. Alors que je m’abandonnais aux hésitations et aux doutes : je ne voyais aucun sens à mon séjour en Europe, tout d’abord sa poésie, puis sa personne, est apparue au bord du ciel de ma conscience et de mon émotion. Comme je l’ai écrit dans une lettre pour lui à Berlin, “J’étais un voyageur dans la nuit. Après tant d’errances et de tâtonnements, je m’arrêtai soudain, ébloui par le long rayon d’un éclair. Je levais la tête, regardai tout, autour de moi et vis le but de mon voyage. Comme quoi, vous et moi, nous nous rencontrâmes.” (因為稟性和氣質的關係,無疑底,梵樂希影響我的思想和藝術之深永是超出一切比較之外的:如果我的思想有相當的嚴密,如果我今日敢對於詩以及其他文藝問題發表意見,都不得不感激他.我和他會面,正當到歐後兩年,就是說,正當興奮的高潮消退,我整個人浸在徘徊觀望和疑虛中的時後:我找不出留歐有什麼意義,直到他的詩,接著便是他本人,在我的意識和情感的天邊出現.“像一個夜行人在黑暗中徬徨,摸索,”我從柏林寫信給他說,“忽然在一道悠長的閃電中站住了,舉目四顧,認定他旅程的方向.這樣,便是我和我的相遇”)¹⁶⁵

Dans “M. Paul Valéry” (保羅梵樂希先生), le poète français symboliste apparaît comme un grand maître et Liang Zongdai lui-même, comme son disciple :

¹⁶⁴ Liang Zongdai, «En mémoire de Romain Rolland», in Liu Mingjiu (éd.) *op.cit.*, p. 284.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 284-285.

Valéry était plein d'urbanité et de simplicité, extrêmement affable et avenant. Sa causerie était sincère et convaincante, agréable et touchante. Moi, un jeune homme étranger, avais la chance de le suivre de temps à autre, de le voir agir d'un air distingué et de l'écouter parler d'une voix claire. Tantôt à voix basse, il me racontait ses souvenirs d'une enfance nourrie par la littérature et l'art, tantôt d'une voix tremblante, il récitait de mémoire ses propres chefs-d'oeuvres ou ceux de Rimbaud et de Mallarmé ; tantôt joyeusement, il me parlait de ses poèmes encore à écrire ou déjà achevés mais non publiés, tantôt aimablement, il m'encourageait à continuer de travailler avec assiduité dans le monde littéraire français. (梵樂希為人極溫雅純樸,和善可親,談話亦諄諄有度,娓娓動聽.我,一個異國的青年,得常常追隨左右,瞻其丰采,聆其清音:或低聲敘述他少時文藝的回憶,或顫聲背誦藍波,馬拉美,以及他自己的傑作,或欣然告我他想作或已作而未發表的詩文,或藹然鼓勵我在法國文壇繼續努力)¹⁶⁶

Ainsi, Liang Zongdai doit-il sa traduction de *Fragments du Narcisse*, publiée dans *Le mensuel du roman* en 1929, à l'auteur qui lui a expliqué ce poème en personne. Comme s'en souvient le poète dans "La note du traducteur" (譯後記) : en 1927, un matin caractérisé par "des feuilles juste détachées de leurs arbres, le froid matinal pénétrant jusqu'aux os et une pluie d'or qui tombe au milieu du sifflement du vent" (木葉始,脫朝寒徹骨,蕭蕭金雨), au bois de Boulogne, Paul Valéry lui-même l'éclaire sur cette oeuvre obscure¹⁶⁷. Le soir, Liang lui écrit une lettre, dont il cite une partie dans *La note du traducteur* :

. . . Le beau reflet de Narcisse dans l'eau cède sa place au ciel étoilé au fur et à mesure que s'obscurcit la nuit. Mieux vaut, peut-être, dire qu'il se transforme en ce ciel parsemé d'étoiles étincelantes. Cette métamorphose symbolise véritablement le moment d'extase. Celui-ci renvoie à la "Présence Pensive", qui, selon mes termes, est un "authentique état de calme". Dans cette situation, nous oublions notre existence corporelle grâce à un coeur si calme et si paisible . . . Narcisse tombe en extase, perd

¹⁶⁶ Liang Zongdai, «M. Paul Valéry», in Liu Mingjiu (éd.) *op.cit.*, p. 256.

¹⁶⁷ Shi Keqiang, Tan Jie et Rong Tinjing (éds.), *Anthologie des oeuvres de Liang Zongdai (III)*, Pékin, Zhongyang bianyi chubanshe, 2003, p. 44-45.

conscience de son identité spirituelle et physique, en regardant fixement sa belle image dans l'eau. Mais, la nuit vient soudainement perturber cette heure d'ivresse. Son image s'estompe lorsque dans le ciel, les étoiles s'allument une à une. Projetant des reflets sur les ondes, elles éclairent cette eau privée de sa clarté par les ténèbres de la nuit. Qu'il soit émerveillé ou troublé par l'apparition subite de cet univers lumineux, Narcisse imagine que cette myriade d'êtres brillants dans le ciel incarne son "moi". . . (水仙的水中麗影,在夜色昏暝時,給星空替代了,或著不如說幻成了繁星閃爍的太空:實在唯妙唯肖地象徵那冥想入神的剎那頃——“真寂的境界”,像我用來移譯 *Présence Pensive* 一樣——在那裏,心靈是這般寧靜,連我們自身的存在也不自覺了. . . 當水仙凝望他水中的秀顏,正形神兩忘時,黑夜倏臨,影像隱灰了,天上的明星卻一一燃起來,投影波心,照澈那暗淡無光的清泉,炫耀或迷惑於這光明的宇宙之驟現,他想像這千萬熒熒的群生,只是他自我的化身)¹⁶⁸

En outre, c'est grâce aux encouragements de Paul Valéry que Liang Zongdai publie ses traductions françaises des poèmes de T'ao Ts'ien, un poète chinois ancien. D'après lui, il traduit ces poèmes en français uniquement pour se divertir ; il n'a pas envie de faire paraître ces traductions¹⁶⁹. Cependant, “Paul Valéry, au jugement duquel [il] soumet toutes [ses] études, les aime beaucoup. Il [le] persuade d'en sortir un recueil et [lui] promet d'écrire la préface de ce futur ouvrage.” (梵樂希,[他]一切習作都交給他評定的,也很愛這些翻譯,勸[他]把他們印單行本,並答應為[他]作序)¹⁷⁰

Paul Valéry a tenu sa promesse. Dans la préface des *Poèmes de T'ao Ts'ien*, il verse sur l'auteur force louanges pour son talent littéraire :

Le premier de sa race dont j'ai fait la connaissance, fut M. Liang Tsong-tai. Il parut un matin chez moi, fort jeune et fort élégant. Il parlait un français très net, parfois un peu plus châtié que de l'usage.
M. Liang m'entretint de poésie avec une sorte d'enthousiasme. À

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶⁹ Liang Zongdai, «En mémoire de Romain Rolland», p. 288.

¹⁷⁰ *Ibid.*

peine entré dans ce sujet sublime, il cessa de sourire. Il laissa même percer quelque fanatisme. Cette flamme rare me plut. Bientôt mon contentement se fit surprise, sitôt lus, et relus aussitôt, les feuillets que Liang me mit sous les yeux. C'était des vers anglais ; c'était des vers français. . . Les premiers me semblèrent assez bons ; mais je n'osai me prononcer, car je n'osai me croire. Quant aux français, leur qualité était certaine. . .

Quoique Chinois, et n'ayant que depuis peu appris notre langage, M. Liang Tsong-tai semblait dans ses vers et dans ses propos, non seulement instruit mais friand de ces finesses spéciales. Il en usait, il en parlait étrangement bien.

Mais je trouvai bientôt que ma surprise était naïve. Quoique Chinois. . . Mais non ! Parce qu'il était Chinois, Liang nécessairement devait mieux qu'un Européen, mieux qu'un Français moyen, voire qu'un bachelier, soupçonner, pressentir, déceler, tenter de surprendre et de faire siens ces moyens délicats, ces abus très précieux qui transforment le vil langage en matière d'opérations exquises, et en tirent des objets trop purs ou trop délectables ; font d'un mot une pierre rare ; et d'un vers une structure définitive dont la perfection intrinsèque enferme un éternel événement d'incorruptible volupté ¹⁷¹.

D'ailleurs, le poète français affirme le potentiel de Liang Zongdai comme poète et dans la poésie de celui-ci, il constate surtout une influence française :

. . . Si l'on trouve dans un écrit une certaine conscience des ressources de la langue, de ses valeurs et de ses articulations ; si l'on y reconnaît aussi d'heureuses dispositions musicales, on peut penser qu'il y a dans l'auteur assez de sensibilité et de force de construction ou de combinaison pour qu'il puisse songer sans démente à se développer en poète.

Je fus étonné, presque intrigué, de remarquer dans les essais de mon jeune Chinois la présence des bons symptômes que je viens d'indiquer. Ses vers étaient positivement meilleurs que la plupart de ceux que l'on me prie ou que l'on me somme à lire. J'y trouvais quelque chose de plus. Ces petites pièces étaient visiblement écrites sous l'influence des poètes français d'il y a quarante ans. Il parut alors, entre le Parnasse et le

¹⁷¹ P. Valéry, *op.cit.*, p. 6, 10, 11. Cf. note 1.

symbolisme, une recherche d'accommodement entre la rigueur extrême et l'extrême liberté. . . ¹⁷²

De même que “[Valéry] ne parle jamais de lui-même sans évoquer Mallarmé” (沒有說及自己而不說到馬拉美的) ¹⁷³, Liang Zongdai se réclame sans cesse de Valéry en exposant ses idées. À plusieurs reprises, il introduit une citation de celui-ci par la formule intime : “Valéry m’a dit...”. Selon lui, le poète français lui dit en personne qu’à l’origine, il a mis en effet “rêves” au lieu de “rives” dans le vers “le changement des rives en rumeur” du *Cimetière marin*. Si le mot “rives” est là, c’est dû à une faute de la part du typographe. Il accepte pourtant la “version” de ce dernier au lieu d’insister sur la sienne car pour lui, “rives” est meilleur que “rêves” tant au point de vue du son que du sens ¹⁷⁴.

Paul Valéry, que Liang Zongdai qualifie du “disciple le plus fidèle et le plus constant de Mallarmé” (最忠心最專一的門徒), lui explique aussi pourquoi il n’est pas proche de Verlaine :

[Valéry] m’a dit qu’à l’époque, presque tous les jours, il voyait de loin Verlaine et de jeunes poètes se rassembler dans un café situé à mi-chemin entre le Panthéon et le Parc du Luxembourg. C’était un groupe bruyant. Sans en savoir la raison, il sentait toujours une “terreur sacrée” à leur égard. C’est cette frayeur qui lui a fait garder ses distances avec Verlaine. (據[梵樂希]對我說,他那時幾乎無日不自遠看見魏爾倫和一班青年詩人在先賢祠及盧森堡公園之間的一間咖啡店呼嘯成群.可是不知道為什麼,他總覺到一種“神聖的畏懼”,使他不親就他) ¹⁷⁵

En ce qui concerne la prosodie, Liang Zongdai attribue la valorisation de cette dernière à Paul Valéry. Au départ, il s’oppose à toute forme poétique stricte. Comme il

¹⁷² *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁷³ Liang Zongdai, «M. Paul Valéry», p. 258.

¹⁷⁴ Liang Zongdai, «De l’intuition et l’expression poétique», p. 323.

¹⁷⁵ Liang Zongdai, «M. Paul Valéry», p. 251.

l'avoue, "Avant, j'étais extrêmement opposé à ce qu'on se forge de nouveaux fers et menottes après avoir cassé les anciens." (我以前是極端反對打破了舊鐐铐又自製新鐐铐得)¹⁷⁶ Cependant, cette attitude ne tient plus après qu'il ait rencontré Valéry. Dans la lettre adressée à Xu Zhimo, poète dont la poésie est soumise à ces fers et menottes poétiques, il se réclame de Paul Valéry à l'appui du changement de son opinion :

*Le poète vénérable Valéry m'a dit, "Quand tu écris de la poésie, il serait mieux de laisser une certaine rigueur s'imposer à toi-même. Cette rigueur te permet d'être plus ferme, plus sûr et plus indépendant chaque fois que tu achèves un poème, quelles que puissent être les critiques. Ce faisant, l'écrivain peut s'épargner une déception complète, quel que soit le destin de son oeuvre face au public." (梵樂希詩翁嘗對我說：制作的時候最好為你自己設立某種條件，這條件是足以使你每次擱筆後，無論作品的成敗，都自覺更堅強更自信和更足以自立的。這樣無論作品的外在命運如何，作家總不致感到整個失望)*¹⁷⁷

Le symbolisme français sous la plume de Liang Zongdai

Les textes écrits par Liang Zongdai sur le symbolisme français se caractérisent par une tendance esthétique et poétique. Comme l'indique Dong Qiang (董強), ces textes, empreints de la beauté d'un poème en prose, présupposent un auteur qui "possède une haute capacité à maîtriser la prose" (高度的散文駕馭能力)¹⁷⁸. Mais, d'un autre côté, Dong n'hésite pas à montrer le souci qu'il a : "À les examiner selon les critères d'aujourd'hui, . . . ce ne sont pas de véritables textes critiques" (這樣的批

¹⁷⁶ Liang Zongdai, «De la poésie» (論詩), in Liu Mingjiu (éd.) *op.cit.*, p. 12.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Dong Qiang, *Liang Zongdai. Traverser le symbolisme* (梁宗岱：穿越象徵主義), Pékin, Beijing chubanshe chubanjituan (北京出版社出版集團) et Wenjin chubanshe (文津出版社), 2005, p. 54.

評文字,在今天看來, . . .不能算是真正的批評文字) ¹⁷⁹. Ce souci paraît pourtant inapproprié car si “ce ne sont pas de véritables textes critiques”, c’est parce qu’ils ne cherchent pas à être “critiques” pour ainsi dire, mais à communiquer ce qui est indicible, indéchiffrable par le langage commun. Si la poésie symboliste se propose comme l’accès par excellence à la perfection d’un monde invisible, rien ne peut, peut-être, être plus convenable à interpréter l’enjeu de cette poésie, à exprimer le mystère de cet idéalisme quasi-religieux qu’un langage qui frise le poétique.

Peut-être est-ce pour cette raison que, tout comme la poésie symboliste même, ces textes de Liang Zongdai sont imprégnés de comparaisons qui renvoient à des images de la nature en tant que “forêt de symboles”. Chez le poète chinois, par exemple, Paul Valéry est comparé à une “rare fleur qui éclôt au crépuscule ” (一枝遲暮的奇葩) dans le “jardin poétique de France” (法蘭西詩園) “trente ans après que le symbolisme, extraordinaire et mystérieux, se soit fané” (瑰豔的,神密的象徵主義枯萎了三十年後) ¹⁸⁰. La douleur de ce poète français tel un “prophète ancien adonné à une exploration sans fin de l’abîme de l’âme” (像古代的先知一樣,置身靈魂的深淵做無底的探求) ¹⁸¹, “se traduit par ces effrois qu’il éprouve et ces errances auxquelles il s’abandonne lors de ses tâtonnements au milieu d’une immensité de fumées et de vagues” (他的痛楚,是在煙波浩渺中摸索時的恐懼與徬徨) ¹⁸².

Après avoir publié *Une soirée avec M. Teste. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* ainsi que plus d’une dizaine de poèmes, Paul Valéry est plongé dans un long silence jusqu’à la sortie de *La Jeune Parque*. Cela offre à Liang Zongdai l’occasion de le comparer à un cygne “qui, trop pur et trop blanc pour cet ici-bas, ne fait rien que d’agiter des rides émeraude limpides à la surface d’un lac semblable au

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸⁰ Liang Zongdai, «M. Paul Valéry», p. 246.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

gazon printanier avant de s'élever dans les airs" (因為太潔白的緣故,只在那春草般的湖面漾起了粼粼的碧漪,便飄然遠舉了)¹⁸³. Quant à *La Jeune Parque*, "chaque vers et chaque mot y sont gorgés d'un sens infini et profond, tels des raisins qui, saturés d'un jus doux, sont sur le point d'éclater" (每句詩,每個字,都洋溢著無限的深義,像滿載著甘液的葡萄般盈盈欲裂了)¹⁸⁴.

De plus, Paul Valéry, en tant que "poète philosophique", sait attendre avec une patience outrancière jusqu'à ce que ses pensées s'investissent de couleurs et prennent la forme d'images. Il faut une main extrêmement habile et agile pour capter ces instants délicats et fugitifs de métamorphose et les mettre en mots. On dirait que — selon les termes de Liang Zongdai — "à la touche du doigt argenté de la lune, cette eau trouble de l'étang se transforme en cristaux coulant à flot. Et voilà, la philosophie froide devient une poésie de sentiments intimes" (渾濁的池水給月光的銀指點成溶溶的流晶：無情的哲學化作繾綣的詩魂)¹⁸⁵.

En somme, la poésie de Paul Valéry est, de l'avis de son "disciple chinois", constituée de "vagues de musique et de couleurs qui nous bercent, qui nous conduisent dans le gouffre du mystère de l'univers, nous permettant ainsi d'y sentir l'harmonie entre les battements du poulx du "moi" et ceux du poulx de l'univers, tout comme un bateau à voile blanche s'avance lentement, poussé par le vent parmi les montagnes indigo et les eaux verdâtres" (音樂的色彩與波瀾吹送我們如一葦白帆在青山綠水中徐徐地前進,引導我們深入宇宙的隱密,使我們感到我與宇宙間脈搏的跳動)¹⁸⁶.

Comme dans son interprétation de la poésie de Paul Valéry, Liang Zongdai s'inspire également d'objets naturels quand il tâche de faire la lumière sur le

¹⁸³ *Ibid.*, p. 252.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 253.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 257.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 260.

symbolisme français en général. D'après lui, celui-ci, par définition, "recourt au visible pour suggérer l'invisible, au fini pour exprimer l'infini et à l'instant pour capter l'éternité" (藉有形寓無形,藉有限表無限,藉剎那抓住永恆)¹⁸⁷. Pour représenter cet esprit symboliste, il se sert d'images concrètes — images de la nature. Il associe, par exemple, la poésie symboliste à un "bouton dans lequel se cache un message printanier prédisant une extravagance de couleurs et de parfums ou à une feuille morte qui se révèle comme le prélude à la musique automnale dont se rempliront le ciel et la terre" (一個蓓蕾蘊蓄著炫燦芳菲的春信一張落葉預奏那瀰天漫地的秋聲)¹⁸⁸.

Ce qui caractérise le symbolisme français sous la plume de Liang Zongdai, outre la tendance esthétique et poétique dans le choix de mots, réside dans le fait que c'est une interprétation qui renvoie à un cadre de référence incluant la littérature chinoise. Ses essais sur le symbolisme français représentent donc un véritable dialogue entre l'Occident et l'Orient. La poésie chinoise traditionnelle incarne pour Liang une "patrie de paysage ravissant" (風光明媚的故鄉), voire une "utopie" (桃花源) littéraire¹⁸⁹. L'attachement qu'il éprouve pour elle est tel qu'il ne cesse de s'y référer, lors même qu'il interprète le symbolisme français.

Liang Zongdai a le souci constant de chercher un homologue au symbolisme français en puisant dans la littérature chinoise. Par exemple, quand il explique la conception de la "poésie pure", il fait allusion à la poésie chinoise classique en affirmant qu'"il y existe beaucoup de poèmes que l'on peut considérer comme 'poésie pure'" (我國舊詩詞中純詩並不少)¹⁹⁰ et que la "poésie de Jiang Baishi en est la quintessence" (姜白石的詞可算是最代表的一個)¹⁹¹. De surcroît, il compare ce

¹⁸⁷ Liang Zongdai, «Le symbolisme» (象徵主義), in Liu Mingjiu (éd.) *op.cit.*, p. 36.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Liang Zongdai, «De la poésie», p. 7.

¹⁹⁰ Liang Zongdai, «Causerie sur la poésie» (談詩), in Liu Mingjiu (éd.) *op.cit.*, p. 63.

¹⁹¹ *Ibid.*

poète chinois ancien avec Mallarmé, malgré la temps et l'espace qui les séparent :

Mallarmé et notre poète, Jiang Baishi, se ressemblent parfaitement. Dans leur poétique, il y a la même poursuite d'une poésie difficile et le même mépris de la facilité. . . Leur art manifeste une semblable mise en valeur du caractère et de la musique. L'atmosphère créée par leur poésie est marquée par pareilles clarté et limpidité, donnant aux lecteurs la sensation d'un insupportable froid des hauteurs. Ce qui est encore plus étonnant, c'est que tous deux partagent la même prédilection pour des mots comme "clair", "amer", "froid", etc... (馬拉美酷似我國的姜白石. 他們的詩學, 同是趨難避易. . . 他們的詩藝, 同是注重格調與音樂; 他們的詩境, 同是空明澄澈, 令人有高處不勝寒之感; 尤其的連他們癖愛的字眼, 如“清”“苦”“寒”“冷”等也相同) ¹⁹²

Dans l'interprétation de Liang Zongdai au sujet du symbolisme français, résonnent d'ailleurs des échos du taoïsme. Si les poètes français symbolistes insistent sur l'importance du symbole, c'est qu'ancré dans la réalité sensible de la langue, ce dernier peut, croient-ils, les faire accéder à un monde idéal, celui du Beau et du Vrai. Ce monde idéal, Liang le comprend toutefois conformément à la conception taoïste d'"alliance de l'homme et de la nature" (天人合一). C'est ainsi que pour lui, l'état éthéré auquel renvoie le symbole, relève toujours de cette harmonie entre l'homme comme sujet et la nature comme objet :

Que ce soit à l'occasion d'une constante contemplation mutuelle entre le sujet et l'objet ou d'une rencontre fortuite et étonnante du premier avec le second, ils s'unissent tant que le sujet ne sent plus l'existence de son corps. Il oublie pour ainsi dire sa propre identité de même que celle de l'objet, à savoir qu'entre lui-même et celui-ci, il ne sait plus lequel est le "moi", lequel est l'"autre". (物我或相看既久, 猝然相遇, 心凝形釋, 物我兩忘: 不知何者為我何者為物) ¹⁹³

¹⁹² *Ibid.*, p. 60-61.

¹⁹³ Liang Zongdai, «Le symbolisme», p. 34.

Cette interprétation taoïste trouve son épanouissement autour de la théorie baudelairienne des “correspondances” dont Liang Zongdai se réclame à l’appui de son raisonnement. Il voit la “voie du symbole” (象徵之道)¹⁹⁴ dans cette idée symboliste fondamentale. Chez lui, cette dernière revêt une coloration taoïste, en ce qu’elle passe pour s’adresser à un état où s’efface l’écart entre l’homme et la nature, où tous deux deviennent un. Dans la nature, l’homme qui “passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers”, devient lui-même un “symbole au milieu d’un tout fugitif, une petite flûte de bambou, une petite corde de cithare, voire une petite onde sonore, dans la symphonie de la nature” (我們只是消失中的萬有中的一個象徵,只是大自然的交響樂裡的一管一絃甚或一個音波)¹⁹⁵. “Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité / Vaste comme la nuit et comme la clarté / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”. De la même manière, l’homme s’unit à la nature, telle une onde sonore qui “est, peut-être, à même de se prolonger, de s’élargir et de se répandre jusqu’à y susciter d’infinies vibrations et réverbérations” (也許可以延長擴大傳播而引起無窮的振盪和回響)¹⁹⁶. Aux yeux de Liang, cette “ténébreuse et profonde unité” baudelairienne ne désigne rien d’autre qu’un état de “grande harmonie”, lequel, “immergé dans des ténèbres profondes, ne peut être entrevu que par un homme enivré au moment d’une joie exaltante, que cet enivrement soit dû au vin, à la vertu, à l’amour ou à la poésie” (只有醉裏的人們 —— 以酒,以德,以愛,或以詩,隨你的便 —— 才能在陶然忘機的頃間瞥見這一切都沉浸在“幽暗與深沉”的大和諧的境界)¹⁹⁷

Pour illustrer davantage ce monde de “ténébreuse et profonde unité”, ou, selon

¹⁹⁴ *Ibid.*, 38.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 41.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

ses propres termes, de “grande harmonie”, Liang Zongdai fait appel à Lao Zi (老子), grand maître du taoïsme, et à Lin Hejing (林和靖), un poète chinois ancien. Selon lui, le monde en question, où le “moi” s’engouffre dans la nature jusqu’à son effacement, permet la naissance de la Vie. Cette idée, comme il l’affirme, trouve un écho chez Lao Zi :

*Les fleurs printanières ne se métamorphoseront jamais en un luxe de fruits que lorsqu’elles auront perdu tous leurs pétales vermillons. On obtiendra une vie encore plus grande grâce à une telle perte ; on réalisera une existence encore plus vraie avec l’aide de cet oubli du “moi”. Rien ne convient mieux à cette vérité que les paroles de Lao Zi, “Si l’on veut prendre, il faut savoir donner.” (恰如春花落盡瓣瓣的紅英才能結成累累的果實,我們正因為這放棄而獲得更大的生命,因為忘記了自我的存在而獲得更真實的存在.老子的“將與取之,必先與之“,引用到這上面是再確當不過的)*¹⁹⁸

De Lin Hejing, Liang Zongdai cite les vers : “Des ombres éparses de tiges obliques s’étendent sur une eau limpide / Un parfum léger se répand dans l’air au clair-obscur d’une lune jaune” (疏影橫斜水清淺/暗香浮動月黃昏). Pour lui, ce que ces vers dépeignent , c’est un “état divin” (仙境) où s’unissent la vue, l’ouïe et l’odorat :

*C’est une immensité de brume légère et d’eau limpide, inaccessible au bruit de ce bas monde et aux traces des mortels. Là, on n’entend qu’un mélange de couleur, de silence, de parfum et d’ombre onduler comme la vague et tourbillonner comme l’eau. (一片迷茫澄澈中隔絕了塵囂與凡跡只聞色靜香影底蕩漾與潏洄)*¹⁹⁹

Il est, en somme, vrai que c’est à la lumière de la littérature chinoise que Liang

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 41..

Zongdai aborde le symbolisme français. Tout en interprétant celui-ci, il s'appuie éminemment sur la poésie chinoise ancienne et le taoïsme. Qian Linsen y voit de la part de Liang une volonté d'effacer l'étrangeté inhérente à cet "autre" qu'est le symbolisme français. Il tire aussi au clair ce qui résulte de cet effort : "Tout en s'approchant de la vérité [occidentale], soudain il prend du recul. . . , et cela l'écarte définitivement du cœur de cette vérité" (當他快要靠近真理時,他突然退卻了...最終拉開了他和真理內核間的距離)²⁰⁰. Cependant, adoptant une attitude critique ayant trait au post-structuralisme, Chen Taisheng, quant à lui, s'interroge sur la possibilité de l'existence d'une telle "vérité" a priori et accuse Qian de "nier la complexité du contexte qui conditionne la formation d'un texte" (否定了文本在其形成過程中語境的複雜性)²⁰¹. Malgré cela, il admet quand même que Liang "contribue à siniser le symbolisme français" (促進了象徵主義的中國化本土化)²⁰². En réalité, c'est une conclusion qui correspond aux remarques de l'autre critique comme l'autre côté d'une même pièce de métal.

²⁰⁰ Qian Linsen, *op.cit.*, p. 377.

²⁰¹ Chen Taisheng, *op.cit.*, p. 239.

²⁰² *Ibid.*, p. 240.

Chapitre II

La Société “Création” (1921-1929)

1. La Société “Création” et le monde poétique chinois dans les années vingt

1.1 Une littérature anti-réaliste

Le culte du “moi”

La société “Création” est fondée au Japon, en juillet 1921. On attribue sa naissance à une réunion tenue chez Yu Dafu (郁達夫), à Tokyo. Lors de la réunion, Guo Moruo, Zhang Ziping (張資平) et, entre autres, Yu Dafu lui-même, jeunes écrivains en cours d'études, décident de nommer leur association littéraire en gestation ainsi. C'est ainsi que, d'après Guo Moruo, la société “Création” est née ²⁰³. Au début, ses membres principaux, à part les romanciers Yu Dafu et Zhang Ziping et le poète Guo Moruo, incluent les dramaturges Tian Han et Zheng Boqi et l'essayiste Cheng Fangwu (成仿吾). Par la suite, Wang Duqing, Mu Mutian et Feng Naichao (馮乃超), poètes réputés symbolistes, viendront les rejoindre. Cette société ne peut pas faire entendre sa voix jusqu'à la fondation de sa revue : *Création* (創造季刊) à Shanghai en mai 1922.

La société “Création” apparaît comme une grande adversaire de la “Société d'études littéraires”. Opposés à la littérature réaliste préconisée par cette dernière, ses

²⁰³ Guo Moruo, «Dix ans de société “Création”» (創造十年), Shanghai, Xiandai shuju (現代書局), 1933, p. 127.

Comme l'affirme l'auteur, “C'est, à un certain degré, par cette réunion qu'est marquée la fondation de la société ‘Création’.” (這個會議或者可以說是創造社的正式成立)

écrivains se rassemblent sous la bannière du romantisme. Dans “L’Oie sauvage retournée d’un pays inconnu” (海外歸鴻), parue dans le premier numéro de *Création*, Guo Moruo exprime son mécontentement à l’égard de la “Société d’études littéraires”. Il reproche à celle-ci d’être assez “fanfaronne” (狂妄) pour vouloir assujettir tous les écrivains chinois à une seule doctrine littéraire, à savoir le naturalisme ou le réalisme ²⁰⁴.

Se trouvant dans le même numéro, *Le Créateur* (創造者) passe pour un “manifeste romantique” ²⁰⁵. Signé par Guo Moruo, ce poème évoque, outre quelques poètes chinois anciens, Dante et Goethe en tant que véritables créateurs. Ces génies, dit le poète, “connaissent tous la solitude, l’ennui, l’extase et la gloire du créateur” (你們知道創造者的孤高, 你們知道創造者的苦惱, 你們知道創造者的狂歡, 你們知道創造者的光耀) ²⁰⁶. Comme l’explique Long Quanming (龍泉明), dans *Le Créateur*, Guo propose l’image d’un “moi” dynamique en prétendant que “le créateur, c’est moi.” (創造者 — 我) Le poète, en tant que créateur, a pour tâche de “créer un monde de lumière” (創造光明的世界) avec la “force d’une éruption volcanique” (火山噴裂) et “d’un ouragan déchaîné” (宇宙狂飆) ²⁰⁷.

Ce culte du talent créateur trouve un écho chez Yu Dafu, qui soutient que “La littérature et l’art sont des créations du génie” (文藝是天才的創造物) dans un article publié également dans le premier numéro de *Création* ²⁰⁸. Désormais, non seulement la revue entre en polémique avec la “Société d’études littéraires”, mais elle se consacre aussi à présenter aux lecteurs chinois de grands poètes romantiques comme Byron, Shelley, Keats, Heine, Goethe, Whitman, Wordsworth, etc...

²⁰⁴ *Création (le trimestriel)*, vol. 1, n° 1, mars 1922, p. 17-18.

²⁰⁵ Long Quanming, *op.cit.*, p. 91.

²⁰⁶ *Création (le trimestriel)*, vol. 1, n° 1, mars 1922, p. 2.

²⁰⁷ Long Quanming, *op.cit.*, p. 91.

²⁰⁸ Yu Dafu, «Mes opinions sur la littérature et l’art» (藝文私見), *Création (le trimestriel)*, vol. 1, n° 1, mars 1922, p. 10

La poésie romantique de la société “Création” se caractérise par le culte du “moi”. Ce thème sert aux poètes chinois romantiques d’enjeu suprême dans leur lutte contre les écrivains réalistes comme contre la société traditionnelle où est déniée la valeur de l’individu. Pour eux, exalter le “moi”, c’est aller à l’encontre des mœurs de cette société, c’est se battre pour l’émancipation de l’individu. Guo Moruo, par exemple, a créé des images du “moi” qui renvoient à cet esprit rebelle. Chez lui, le “moi” est l’énergie, la force et la puissance créatrice. Dans *Le Chien céleste* (天狗), il identifie son “moi” à cet animal de la mythologie chinoise ²⁰⁹: “Quand j’aurai avalé toutes les planètes / Quand j’aurai avalé tout l’Univers / Je serai moi-même” (我把一切的星球來吞了/我把全宇宙來吞了/我便是我了) ²¹⁰. Si de façon paradoxale, le poème *Je suis un idolâtre* (我是個偶像崇拜者) commence par une telle déclaration et se termine avec la conclusion : “Je suis un destructeur d’idoles, moi” ²¹¹ (我又是個偶像破壞者喲) ²¹², c’est parce que pour vraiment aboutir au culte du “moi”, idole absolue, il faut que les autres idoles soient anéanties. Ainsi que le poète le professe, “J’adore les destructeurs d’idoles, je m’adore moi-même.” ²¹³ (我崇拜偶像破壞者, 我崇拜我) ²¹⁴

L’Art pour l’art

Outre le romantisme, la société “Création” privilégie aussi l’esthétisme en tant qu’outil de révolte. Les écrivains de la “Société d’études littéraires”, comme nous l’avons expliqué dans le chapitre précédent, accueillent à la fois réalisme et

²⁰⁹ La mythologie chinoise attribue l’éclipse au “chien céleste” qui court sans cesse après le soleil et la lune jusqu’à les avaler.

²¹⁰ Guo Moruo, *Déesse* (女神), Pékin, Renmin wenxue chubanshe (人民文學出版社), 2001, p. 50.

²¹¹ Guo Moruo, *Déesse*, traduction de He Ru (何如), Pékin, Éditions en langues étrangères (外文出版社), 1964, 1982, p. 42.

²¹² Guo Moruo, *Déesse*, éd. chinoise, p. 93.

²¹³ Guo Moruo, *Déesse*, traduction de He Ru, p. 42.

²¹⁴ Guo Moruo, *Déesse*, éd. chinoise, p. 93.

symbolisme au nom de la “littérature humaine”. Dans quelques-uns de leurs textes, se montre une tendance à harmoniser les deux écoles occidentales. Les écrivains de la société “Création”, quant à eux, portent toutefois les empreintes romantique et esthétique. Qu’ils préconisent romantisme et esthétisme est en fin de compte indissociable du caractère anti-rationaliste de ceux-ci. À ce propos, Zheng Boqi explique qu’un long séjour à l’étranger leur a fait prendre conscience des désavantages du capitalisme et mieux comprendre les souffrances de leur pays natal quasi-colonisé. Cela les a plongés dans une “double déception” (兩重失望) et un “double chagrin” (兩重痛苦). Par là, une volonté de rébellion est née chez eux. D’autre part, en ce temps-là, en Occident comme au Japon, le rationalisme était ruiné et le naturalisme contesté. Sous l’influence de cette atmosphère intellectuelle, “ils ont fait le chemin anti-rationaliste et pro-romantique” (這也使他們走上了反理知主義和浪漫主義的道路上) ²¹⁵

Les écrivains de la société “Création” voient dans l’esthétisme l’outil approprié pour critiquer aussi bien la tradition littéraire chinoise que la littérature réaliste de la “Société d’études littéraires”. Dans la tradition littéraire chinoise, est ancrée une conception utilitaire de la littérature. C’est que la littérature “sert de vecteur à la Voie” (文以載道), à la doctrine morale suprême qui est celle de Confucius.” ²¹⁶ Les écrivains de la “Société d’études littéraires”, pour leur part, attribuent à la littérature la tâche de critiquer la réalité de la vie, voire une responsabilité sociale. C’est dans le but de résister à ce logocentrisme et à cet utilitarisme inhérents aux littératures traditionnelle et réaliste que la société “Création” recourt à l’esthétisme.

La préférence des écrivains de la société “Création” pour l’esthétisme est concrétisée par leur préconisation de la notion de l’art pour l’art. Guo Moruo compare

²¹⁵ Zheng Boqi, *op.cit.*, p. 12.

²¹⁶ Paul Bady, *op.cit.*, p. 9.

la littérature et l'art à la "fleur et à l'herbe du printemps" (如春日的花草), aux "rides que soulève la brise printanière sur un étang" (如一陣微風吹過池面所生的微波) et affirme ainsi qu'ils ne comportent aucun but ²¹⁷. "L'idéal de l'art" (藝術的理想), d'après Yu Dafu, est une "innocence complète, une paix qui ne connaît pas de frontière, un coeur de justice semblable à la flamme, une beauté enivrante et un amour qui mène jusqu'à l'oubli de soi." (是赤裸裸的天真,是中外一家的和平,是如火燄一般的正義心,是美的陶醉,是博大的同情,是忘我的愛) Il reconnaît d'ailleurs que "l'essence de l'art réside dans la poursuite de la beauté" (美的追求是藝術的核心) ²¹⁸. Cheng Fangwu se prend pour un "missionnaire de la beauté" (美的傳道者) et s'oppose à une littérature utilitaire ²¹⁹. Zheng Boqi, quant à lui, met en relief l'idée d'autonomie de l'art : "Dans le royaume de l'art, on devrait croire en la doctrine de l'art pour l'art . . . L'art est absolu. Il dépasse tout . . . Utiliser l'art comme outil, c'est trahir le royaume de l'art." (在藝術的王國,我們應該是藝術至上的信徒. . . 藝術是絕對的,超越一切的. . . 把藝術看做一種工具,這明明是藝術王國的判徒) ²²⁰

L'Intérêt pour le symbolisme français

Il semble naturel que la prédilection des écrivains de la société "Création" pour l'esthétisme les conduise à porter leurs regards vers le symbolisme français. Celui-ci fait partie du "chemin anti-rationaliste et pro-romantique" qu'ils suivent. Parmi eux, il jouit toutefois d'une attention moins importante que le romantisme et l'esthétisme.

²¹⁷ Xu Daoming, *op.cit.*, p. 123.

²¹⁸ Yu Dafu, «Art et pays» (藝術與國家), *Création (l'hebdomadaire)* (創造週報), n° 7, le 23 juin 1923, p. 2.

²¹⁹ Chen Fengwu, «La mission de la nouvelle littérature» (新文學之使命), *ibid.*, n° 2, le 20 mai 1923, p. 3.

²²⁰ Zhang Daming, Chen Xuechao et Li Baoyan, *op.cit.*, p. 368-369.

Pour autant, son influence sur leurs oeuvres poétiques est discernable.

Cette influence est illustrée par les poèmes de Guo Moruo. Celui-ci puise son inspiration dans la poésie de Goethe, Byron, Shelley et Whitman et l'oeuvre de Oscar Wilde et Walter Pater, mais il est aussi fasciné par Baudelaire et Verlaine. Ceux-ci, comme il le dit, “peuvent être mes amis” (可以做我的朋友)²²¹. De plus, il considère ces Français et le poète belge Verhaeren comme les meilleurs poètes du monde et regrette l'absence de tels talents en Chine²²². Quant aux poèmes en prose de Baudelaire, il les loue pour leur “beauté et légèreté” (很漂亮,輕鬆)²²³. À son avis, ces poèmes en prose surpassent les proses de Tourgueniev²²⁴. Peut-être est-ce en raison de cet intérêt pour le symbolisme français qu'il donne une grande valeur esthétique au symbole, à tel point qu'il affirme que “La vraie littérature et l'art vrai, où la vie pleinement vécue subit la sublimation grâce à un acte purement spirituel, représentent un monde de symboles.” (真正的文藝是極豐富的生活由純粹的精神作用所昇華過的一個象徵世界)²²⁵

Bien que reconnu comme poète romantique, Guo Moruo est l'auteur de quelques poèmes de style symboliste. À cause de ces poèmes, Sun Yushi le prend pour un précurseur de la poésie chinoise symboliste²²⁶. Ces poèmes se trouvent dans *Déesse* (女神), recueil poétique publié par le poète à Shanghai en 1921 et reçu par les critiques comme un monument dans la poésie chinoise romantique. C'est une oeuvre qui fait l'éloge de toute la destruction d'un passé obscur et de toute la création d'un avenir de lumière, une oeuvre qui reflète la colère et l'espoir d'une nouvelle génération rebelle. Dans le romantisme, Guo trouve l'expression de “son chagrin

²²¹ Long Quanming, *op.cit.*, p. 167.

²²² Zhu Shoutong, *op.cit.*, p. 265.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Guo Moruo, «La critique et le rêve» (批評與夢), *Création (le trimestriel)*, vol. 2, n° 1, mai 1923, p. 9.

²²⁶ Sun Yushi, *op.cit.*, p. 26.

refoulé en tant qu'individu et en tant que Chinois" (他個人的鬱積,民族的鬱積) ²²⁷. Et *Déesse*, témoignage de cet épanchement émotionnel, est remplie d'une poésie telle "l'éruption volcanique" (火山噴發般的詩篇) ²²⁸.

Dans ce recueil caractérisé par l'éloquence et l'optimisme typiques de Whitman, il y a néanmoins des moments d'une introspection mélancolique. Parmi les poèmes qui portent des titres comme "Signaux donnés des confins de la Terre" (立在地球邊上放號), "Ô Terre, ô ma mère" (地球我的母親), "Louanges du soleil" (太陽的禮讚), etc..., ce sont au contraire des poèmes composés sur le "mode mineur" du symbolisme. Si le poète utilise le lever du soleil comme symbole de sa volonté de conquête ²²⁹, c'est au soleil couchant, une image préférée de Baudelaire et de Verlaine, qu'il confie ses sentiments intimes. Dans *Banquet nuptial du soleil couchant* (日暮的筵筵), il allie l'amour et la mort. Le soleil couchant, comparé à une nouvelle mariée, trouve enfin dans les bras de la mer, son mari, aussi bien l'amour que sa propre disparition, et ce banquet nuptial, tenu "parmi l'herbe fanée" (在枯草原中), devient ses funérailles :

*Le soleil couchant, couvert de voiles roses,
Comme une pleine lune, dans le calme médite.*

²²⁷ Wang Wenying (éd.), *op.cit.*, p. 88.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Comme l'écrit le poète dans *Lever du soleil vu en pleine mer* (海舟中望日出) :

.....
Oh ! Le soleil !
Une couronne de cristal !
A la rencontre de la mer et du ciel,
Tu chevauches le nuage noir.
Enfin j'arrive tout juste à voir ton éclat !
Veux-tu me chanter la victoire !
J'ai quand même vaincu l'océan ce matin !
(哦！太陽！
白晶晶地一個圓環！
在那海邊天際
黑雲頭上低昂。
我好不容易才盼見了你的容光！
你請替我唱著凱旋歌嘍！
我今朝可算是戰勝了海洋！

La traduction française des vers cités est tirée de *Déesse* de Guo Moruo, traduction de He Ru, p. 71.

.....
*La mariée, dont les joues pleines sont devenues toutes rouges,
Disparaît enfin dans les bras de son amant chéri* ²³⁰.

(夕陽籠在薔薇花色的紗羅中,
如像滿月一輪寂然有所思索.

.....
新嫁娘最後漲紅了她豐滿的龐兒,
被她最心愛的情郎擁抱著去了) ²³¹

Le même thème de l’alliance de la mort et de l’amour se retrouve dans *Vénus* :

.....
*Les deux mamelles de ton sein,
Je les compare à deux tombeaux.
Tous deux, nous nous y endormons,
Notre sang s’y change en rosée* ²³².

(我把你這對乳頭,
比成兩座墳墓.
我們倆睡在墓中,
血液化成甘露) ²³³

Dans le poème, l’amour érotique est associé au tombeau. Cela nous rappelle Baudelaire qui dans *La mort des amants* fait une semblable comparaison : “Nous aurons des lits pleins d’odeurs légères / Des divans profonds comme des tombeaux”. La métamorphose heureuse que suggère la fin de *Vénus*, fait écho à la dernière strophe du même poème de Baudelaire : “Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes / Viendra ranimer, fidèle et joyeux / Les miroirs ternis et les flammes mortes”. Les images de la rosée et de l’ange qui apparaissent respectivement à la fin de *Vénus* et de *la mort des amants* désignent une ascension vers l’athée, vers l’idéal. Cela semble

²³⁰ Guo Moruo, *Déesse*, traduction de He Ru, p. 70.

²³¹ Guo Moruo, *Déesse*, éd. chinoise, p. 146.

²³² Guo Moruo, *Déesse*, traduction de He Ru, p. 54.

²³³ Guo Moruo, *Déesse*, éd. chinoise, p. 123.

signifier que la mort est plus enviable que la vie, aussi longtemps qu'elle est accompagnée de l'amour.

Mieux connu comme dramaturge que poète, Tian Han signe quelques poèmes publiés dans la revue : *Jeune Chine* (少年中國) ²³⁴. Selon Sun Yushi, dans ces poèmes, se révèle une touche symboliste. Grâce à eux, le dramaturge trouve chez le critique une place à côté de Liang Zongdai et de Guo Moruo en tant que précurseur de la poésie chinoise symboliste. Pour illustrer cette sensibilité symboliste qui caractérise la poésie de Tian Han, Sun Yushi prend son *Crépuscule du soir* (黃昏) pour exemple. D'après lui, le poème communique un "sentiment vague" (朦朧的情緒) grâce à la suggestion ²³⁵.

Toutefois, il est aussi notable que le poète cherche à capter l'intensité et la fugacité des choses à la manière impressionniste ; il ne met en scène que leurs contours et leurs couleurs, ainsi dans les vers suivants :

*Le ciel est teint en violet, un violet léger, extrêmement léger.
La terre devient noire. C'est un noir en forme de dents de scie.
Il y a aussi des noirs hexagonaux, dans lesquels s'incrustent des gris
[carrés.
Dans quelques-uns de ces gris carrés paraissent une ou deux taches
[rouges ou jaunes.
(天上染了紫色, 薄紫色, 極薄的紫色.
地上變了黑色, 高高低低的黑色.
許多六邊形的黑色, 嵌著四方形的灰色.
許多四邊形的灰色中間, 透出一點兩點紅, 黃色)* ²³⁶

Bien qu'il porte le même titre qu'un poème de Baudelaire, c'est plutôt avec *Le crépuscule du matin* du poète français que *Le crépuscule du soir* de Tian Han se prête

²³⁴ La société "Jeune Chine" naît à Pékin en 1919. La même année, sa revue, *Jeune Chine*, est fondée à Shanghai. Elle cesse de paraître en 1924.

²³⁵ Sun Yushi, *op.cit.*, p. 26.

²³⁶ *Ibid.*, p. 25.

à une comparaison. En premier lieu, tous deux se montrent sensibles aux sons. Dans le poème français, on entend le “chant du coq” qui “déchire l’air brumeux” et les “agonisants” qui “poussent leur dernier râle en hoquets inégaux”. L’autre cherche pourtant à enregistrer “d’innombrables sons” (無數的聲音), lesquels constituent la “musique du crépuscule du soir en été” (夏,黃昏的音樂) ²³⁷. Les vers “Cet air obscur et lourd / Est plein du frisson d’une onde sonore fraîche et énergique” (在這個暗沉沉的空氣裡面/ 別有一股清新潑辣的音波兒顫) ²³⁸ qui y paraissent, fait penser, d’ailleurs, au vers “L’air est plein du frisson des choses qui s’enfuient” du même poème de Baudelaire.

En second lieu, dans le poème chinois comme dans le poème français, apparaissent des personnages féminins auxquels les poètes consacrent une description détaillée par rapport aux autres personnages. Il semble que dans ces poèmes telles des peintures, ce soient ces femmes qui occupent le premier plan sur fond de diverses impressions fuyantes. En tant qu’images soigneusement développées, elles sont chargées des sentiments majeurs des poètes. Si *Le crépuscule du matin* se présente comme un “tableau parisien” poignant, *Le crépuscule du soir* de Tian Han montre au contraire une scène villageoise insouciant. Ni “femmes de plaisir” à “la paupière livide”, ni “pauvresses traînant leurs seins maigres et froids”, ni “femmes en gésine” dont les douleurs s’aggravent “parmi le froid et la lésine” n’y trouvent leur place. Dans son poème, le poète chinois remplace ces femmes débauchées, misérables ou douloureuses par des femmes ordinaires en train de causer :

*Cet espace entre les deux lignes noires,
Est voilé par une brume légère et pâle.
Des femmes se tiennent debout là —*

²³⁷ *Ibid.*, p. 26.

²³⁸ *Ibid.*, p. 25.

Femmes d'âge mûr
Et femmes chargées d'ans.
Doucement, elles rient ; tranquillement, elles causent.
(兩條黑色的中間
罩著淡淡的蒼煙,
站了幾個婦女;
有中年,
有老年,
輕輕的發笑,細細的談天)²³⁹

Cette mise en rapport de Tian Han et de Baudelaire ne semble pas non fondée car à plusieurs reprises, le Chinois montre son intérêt pour le symbolisme français. Comme il le rappelle, “Au début de la société ‘Création’, de même que bien des jeunes Japonais passionnés de littérature, on aimait réciter les meilleures oeuvres de Baudelaire, Edgar Poe et Verlaine.” (當初期創造社時代我們都和許多日本的文學青年一樣愛誦波德萊爾,愛倫坡,魏爾倫一流的作品)²⁴⁰ Lorsqu’il séjourne au Japon, l’influence de cette littérature vient s’additionner à la mort de sa femme au point qu’il change de goût à l’égard de certains mots. Ainsi qu’il le dit, “Une fois, je me passionnais pour une poésie mélancolique. Des mots comme ‘mort’, ‘spleen’, ‘tristesse’, ‘larme’, que jadis j’avais détesté rencontrer dans le dictionnaire, comptaient à l’époque parmi les titres préférés pour mes propres oeuvres.” (一度喜歡讀些憂愁之詩.連以前‘最不喜歡翻檢的字’如‘死’‘憂’‘悲哀’‘淚’等也成了‘愛用的題目’)²⁴¹ En 1921, dans *Jeune Chine*, il publie “Le centenaire du poète satanique Baudelaire” (惡魔詩人波陀雷爾的百年祭). Pour lui, le satanisme baudelairien équivaut à une ferme volonté de révolte, et il loue le poète français pour avoir un tel esprit rebelle. Voyant en Baudelaire un artiste idéal, il encourage ses lecteurs à “emprunter à ce poète symboliste l’épée diabolique” (借波陀雷爾的魔惡之劍) afin

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Xiao Tongqing, *op.cit.*, p. 105.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 106.

de devenir de “grands artistes” (大乘的藝術家) ²⁴².

De plus, tel est son enthousiasme pour les nouvelles écoles littéraires européennes, incluant le symbolisme français, que dans le poème *La saison pluvieuse* (梅雨), il compare celles-ci à un paradis :

Naïf tel que je le suis, déjà, de nombreuses fois, j'ai souffert du mal
[du siècle
Et du mal du monde.
À ce “crépuscule où les vieux dieux sont morts et la naissance des
[nouveaux à attendre”,
Je ne me lasse guère de chercher le paradis du néo-romantisme.
(我雖不懂什麼世事也害過許多世紀病,
受過許多世界病,—
在這“古神以死新神未生的黃昏”中,
孜孜的要求那片新羅曼諦的樂土) ²⁴³

Malgré cet intérêt que portent Guo Moruo et Tian Han au symbolisme français, après sa fondation en 1922, la revue *Création* n’a publié aucun article sur cette école littéraire jusqu’en 1924. Cette année, Huang Zhongsu (黃仲蘇) y fait paraître “Les courants littéraires français durant ces dernières cinquante années” (法國最近五十年文學之趨勢). Au sujet du symbolisme, il exprime cette opinion : “La réalité de la vie est détestable aux écrivains symbolistes qui pour cette raison, se sont enfuis ensemble dans la rêverie” (厭惡人生的實際,相偕逃亡於空想之中), et “le langage, chez eux, revêt une valeur et un sens nouveaux” (文字也有了革新的意義與價值) ²⁴⁴.

²⁴² Chen Xuguang, *op.cit.*, p. 123.

²⁴³ Zhu Shoutong, *op.cit.*, p. 177.

²⁴⁴ Chen Xuguang, *op.cit.*, p.117.

Cet article se trouve dans *Création (l'hebdomadaire)*, n° 37, n° 38 et n° 39, janvier 1924.

1.2 L'Impact qu'a l'incident du 30 mai 1925 sur le monde poétique chinois

Après sa suspension en mai 1924, *Création* réapparaît en mars 1926, non sans que l'incident du 30 mai 1925 (五卅慘案) ait eu un impact sur elle. L'incident en question relève d'une répression sanglante d'ouvriers-manifestants par le gouvernement colonial anglais à Shanghai. Dans un élan de patriotisme, des écrivains essentiels de la société "Création", comme par exemple Guo Moruo ²⁴⁵ et Cheng Fangwu, renoncent au culte du "moi" et à l'art pour l'art pour une littérature "révolutionnaire". Contrairement à ce qu'ils ont prêché et pratiqué, désormais ils embrassent le réalisme et mettent la littérature au service d'un but anti-impérialiste et anti-capitaliste.

Cet événement ne manque pas d'avoir des répercussions sur Yu Dafu, qui montre un vif intérêt pour le peuple dans l'éditorial de présentation (卷首語) de *Création*. Étant l'un des éditeurs de la revue, l'écrivain énumère dans cet article trois raisons de la réapparition de cette dernière en 1926. L'une d'entre elles est que "dans cette société où les forts outragent les faibles, si nous les faibles pouvions tenir jusqu'au bout et que ce faisant, nous maintenions notre dignité, nous pourrions peut-être aider tous les autres gens, faibles et opprimés comme nous, à, tout au moins, pousser un soupir de soulagement." (在這一個弱者處處被摧殘的社會裏,我們若能堅持到底,保持我們弱者的人格,或者也可為天下的無能力者被壓迫者吐一口氣) ²⁴⁶ Ainsi, l'éditeur conclut que *Création* a pour objectif de "consoler ces soldats de droiture qui luttèrent pour améliorer la condition humaine mais qui furent battus à

²⁴⁵ Guo Moruo va jusqu'à prétendre que l'art n'est rien que le "grammophone de la politique" (政治的留聲機). Par rapport à lui, Tian Han se détourne tard du "chemin anti-rationaliste et pro-romantique" de la société "Création". Il demeure sur cette voie jusqu'en 1930, année où fut fondée la "Ligue des écrivains de gauche" (左聯) à Shanghai. Cette même année, dans *On s'examine d'un oeil critique* (我們的自己批判), en tant que membre de cette alliance, il se déclare débarrassé du romantisme et de l'esthétisme et à leur place, met l'accent sur la conscience politique dans une création littéraire. Zhang Daming, Chen Xuechao et Li Baoyan, *op.cit.*, p. 677-678.

²⁴⁶ Yu Dafu, «L'Éditorial de présentation», *Création (le mensuel)*, vol. 1, n° 1, mars 1926.

plate couture” (安慰那些正直的慘敗的人生戰士) et de “faire appel à des réformes sur cette structure sociale déraisonnable, quelque faible que soit sa voix” (以我們的微弱的呼聲,來促進這不合理的目下的社會的組成) ²⁴⁷.

Pour une raison ou pour une autre, que ces talents majeurs de la société “Création” aient quitté le “chemin anti-rationaliste et pro-romantique” n’équivaut pas toutefois à un rejet total du symbolisme français de la part de la revue. Dans le premier numéro de cette revue réapparue, par exemple, en dépit de cet éditorial de présentation qui présuppose le soutien à une littérature engagée, sont publiés des poèmes de Mu Mutian, Wang Duqing et Feng Naichao, membres de cette société même et poètes réputés symbolistes. Il y paraît aussi deux articles préconisant l’esthétique symboliste française : “De la poésie (譚詩) et “De la poésie II” (再譚詩), signés respectivement par Mu Mutian et Wang Duqing. Une semblable contradiction se trouve dans les numéros ultérieurs, où les articles prônant la littérature “révolutionnaire” s’accompagnent de la poésie écrite par ces poètes symbolistes.

Cependant, en 1927, survient la “révolution” dite du 12 avril et la revue opère une “conversion” complète. Dans cette “révolution”, il s’agit d’un mouvement ouvrier lancé par le Parti communiste mais les gangs de la pègre shanghaienne, que Chiang Kaishek comptait parmi ses alliés, en vinrent à bout avec l’accord de celui-ci. Après, *Création* publie de moins en moins de poèmes symbolistes chinois et de plus en plus d’articles ou d’oeuvres littéraires destinés à propager la pensée gauchiste. À partir du numéro neuf, sorti en 1928, on ne trouve plus de poème symboliste de Mu Mutian, Wang Duqing ou Feng Naichao dans la revue. Celle-ci se concentre sur la littérature “révolutionnaire” jusqu’à ce que le gouvernement nationaliste de Chiang Kaishek l’interdise en février 1929.

Dans l’histoire de la nouvelle poésie chinoise, l’année 1925 se révèle avoir un

²⁴⁷ *Ibid.*

double visage. Cette année voit s'éloigner des écrivains de leur monde intérieur après l'incident du 30 mai. Celui-ci ouvre leurs yeux à la situation déplorable des gens des catégories inférieures et les entraîne à préconiser une littérature prolétarienne. D'autres écrivains demeurent néanmoins focalisés sur les vibrations de leur cœur malgré ce qui se passe dans le monde réel. Ils ne cessent jamais de prêter l'oreille à la voix des poètes occidentaux. Non qu'ils soient indifférents mais parce que, sortis de leur torpeur, ils savent que l'avenir ne peut rien leur promettre dans leur pays en plein bouleversement. Plutôt que de devenir des combattants, ils comptent sur "la nourriture exotique du jus fin de siècle" — selon les termes de Lu Xun — pour être transportés dans un "paradis artificiel".

Cette année 1925, d'un autre côté, voit le symbolisme français gagner du terrain dans le monde littéraire chinois. *La pluie douce* de Li Jinfa est publiée, et Lu Xun fait paraître la majorité de ses poèmes en prose recueillis dans *Les herbes sauvages*. Certes, nous n'oublions pas que ces deux oeuvres monumentales, comme nous l'avons expliqué plus haut, partagent une forte coloration symboliste française. Cette même année, Mu Mutian, poète de la société "Création", achève de nombreux poèmes symbolistes. Il réalisera sa part de contribution à la propagation de l'esthétique symboliste un an plus tard — en 1926 —, avec la publication de son premier recueil poétique, *Le cœur du voyageur* (旅心), aux Éditions Création (創造社出版部) et d'un article présentant une poétique fondée sur le symbolisme français, "De la poésie", dans *Création*.

L'incident du 30 mai 1925 entraîne, en somme, la "conversion" de la société "Création", ce qui est à l'origine d'une division parmi les poètes chinois. Désormais, dans le monde poétique chinois, règnent jusqu'à la guerre sino-japonaise deux courants littéraires principaux : celui qui traite la littérature de propagande — la littérature prolétarienne — et celui qui prône l'autonomie de l'art — la poésie

esthétique. Des polémiques fougueuses s'ouvrent entre les deux camps de poètes vers la fin des années vingt et persistent dans les années trente jusqu'à la veille de la guerre.

2. Les poètes symbolistes de la société “Création”

2.1 Mu Mutian (1900-1971)

Le symbolisme français et Mu Mutian

De même que la plupart des écrivains de la société “Création”, c'est par voie japonaise que Mu Mutian connaît le symbolisme français. En 1900, il est né dans la province de Jilin (吉林) au Nord-Est de la Chine et part pour le Japon en 1918. Trois ans plus tard, il adhère à la société “Création” au Japon. De 1923 à 1926, il étudie la littérature française à l'Université impériale de Tokyo. Quand il termine ses études à celle-ci, son mémoire sur Albert Samain, écrit en français, est loué par ses professeurs ²⁴⁸.

Mu Mutian est attiré tout d'abord par le romantisme puis le symbolisme français. Parmi les poètes français romantiques, il aime surtout Alfred de Vigny ²⁴⁹. En 1924, pendant les vacances d'été, à Ito (伊東), au bord de la mer, il lit “tant bien que mal” (胡亂的) — selon ses propres termes — la poésie de celui-ci ²⁵⁰. Au début de 1925, son goût littéraire change. C'est le symbolisme français qui vient abreuver sa soif après le romantisme. Ainsi qu'il le rappelle :

²⁴⁸ Pan Songde (潘頌德), *Les poétiques de 40 poètes chinois modernes (中國現代詩論四十家)*, Chongqing, Chongqing chubanshe (重慶出版社), 1991, 1997, p. 174.

²⁴⁹ De 1926 à 1927, Mu Mutian publie dans *Création* une série d'articles sur Vigny et sa poésie. Sa prédilection pour ce poète français est davantage illustrée dans *De la poésie* par son affirmation que Vigny surpasse Hugo en ce que “sa poésie montre une émotion plus profonde que celle de l'autre poète”. (魯俄的詩的情感不如維尼遠了)

²⁵⁰ Mu Mutian, «De la poésie», *Création (le mensuel)*, vol. 1. n° 1, mars 1926, p. 81-83.

Le romantisme ne tardait pas à me captiver après que je sois arrivé au Japon. Mais je pris conscience plus tard que je ne me contentais pas de vivre à l'ombre de cette littérature, ni ne devrais continuer de le faire. De façon aveugle, malgré la société, je poursuivais alors les nouveaux courants littéraires français jusqu'à ce qu'enfin je sois entré dans le domaine du symbolisme. (到日本候即被捉入浪漫主義的空氣了,但自己究竟不干並且不能在浪漫主義裏討生活,我於是盲目的,不顧社會的步著法國文學的潮流往前走結果到了象徵圈裏了) ²⁵¹

Après les vacances, il rentre à Tokyo. Au milieu des ruines de cette ville ravagée par le séisme de 1923 et à peine rétablie de ce désastre, Mu Mutian s'adonne aux poésies symboliste et décadente. Quels sont les poètes qu'il lisait à l'époque ? Il déclare :

En octobre, de retour de Jilin, ma province natale, je trouvais Tokyo réduit à des ruines. Les murs dévastés et les tuiles cassées y constituaient une vue attristante. Pourtant, à mes yeux, c'était un très beau paysage qui se présentait rarement. Puis de cette ville en décadence, pleine d'"ossements" d'immeubles détruits, je suis parti pour Ito. Après y être retourné, j'étudiais avec acharnement la poésie dans cette anmbiance chaotique de ruines. D'aussi loin que je me souviens, en ce temps-là, je me livrais à la poésie de Gourmont, Samain, Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Paul Verlaine, Moréas, Maeterlinck, Verhaeren, Pierre Louys et Baudelaire. Je lisais avec une passion ardente les recueils poétiques de ces poètes symbolistes et décadents. (在十月間,由故鄉吉林回到了東京,東京只剩下一片灰燼了.殘垣破瓦,觸目淒淒.可是,在當時我的眼睛中,反覺的那是千載不遇的美景.就是從那種頹廢破爛的遺骸中出去,到了伊東.而從伊東歸來後,也是在那種零亂的廢墟中,攻讀著我的詩歌.我記得那時候,我耽讀古爾孟,莎曼,魯丹巴哈,萬.列爾貝爾克,魏爾林,莫里亞斯,梅特林,魏爾哈林,路易,波多萊爾諸家的詩作.我熱烈地愛好著那些象徵派,頹廢派的詩集) ²⁵²

²⁵¹ Mu Mutian, «Ma vie de poète» (我的文藝生活), in Chen Dun (陳惇) et Liu Xiangyu (劉象愚) (éds.) *Anthologie des essais critiques de Mu Mutian* (穆木天文學評論選集), Pékin, Presses de l'Université Normale de Pékin (北京師範大學出版社), 2000, p. 411.

²⁵² Mu Mutian, «Un regard rétrospectif sur ma vie de poète» (我的詩歌創作之回憶), *ibid.*, p. 418.

D'ailleurs, Mu Mutian avoue qu'en tant qu'étudiant en littérature française, il est "honteux" d'avoir délaissé les maîtres français réalistes. Il n'a pris que les poésies romantique et symboliste pour modèle :

Jusqu'à ce que j'aie terminé mes études universitaires, je n'ai pas lu Zola. Je n'ai pas prêté aux écrivains réalistes autant d'attention qu'ils méritaient. Comme j'en suis honteux. . . Je vivais plutôt dans une ambiance de poésie symboliste, de plus en plus éloigné de la réalité. Il est vrai que j'ai lu avec sérieux les oeuvres de quelques poètes français symbolistes. Les poètes romantiques aristocratiques et symbolistes fin de siècle étaient mes professeurs. (直到大學畢業,我還是沒有讀過左拉,說起來真慚愧.現實主義諸作家我好像沒有多的理會. . . 在象徵主義的空氣中住著越發與現實隔離了.我確是相當地讀了些法國象徵詩人的作品.貴族的浪漫詩人世紀末的象徵詩人是我的先生) ²⁵³

Cependant, au début des années trente, suivant les pas de Guo Moruo, Tian Han et d'autres écrivains de la société "Création", Mu Mutian s'écarte du symbolisme français pour embrasser le réalisme. Se trouvant dans un pays tourmenté par l'impérialisme japonais, il ne peut plus "fréquenter le symbolisme à la recherche de roses et de vin" (到象徵主義中,去尋求薔薇美酒之陶醉) ²⁵⁴. "Honte à qui peut chanter le vent et la lune pendant que la Chine souffre", dit-il. (在此國難期間,可恥的是玩風弄月的詩人) ²⁵⁵ Son patriotisme est tel que dans "Ma vie de poète" (我的文藝生活), publiée en 1930, il exprime le regret d'avoir composé de la poésie symboliste : "Plus jamais je n'écirai de poésie. Dans un temps comme le nôtre, cette poésie, quelque musicale et artistique soit-elle, quelque parfaite soit sa forme, ne fait que perdre la jeunesse." (詩我是再也不作了,因為那種詩,無論形式的怎麼好,是如

²⁵³ Mu Mutian, «La littérature et moi» (我與文學), *ibid.*, p. 427.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 429.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 428.

何的有音樂性,有藝術性,在這個時代,結果,不過把青年的光陰給浪費些)²⁵⁶ Un an plus tard, à Shanghai, il adhère à la “Ligue des écrivains de gauche” (左聯). Désormais, sous sa plume, il n’y a plus le “moi”. Ce qui y est, c’est le peuple et le pays, cris anti-impérialistes et appels à l’émancipation.

Pour Mu Mutian, que signifie enfin le symbolisme français ? Son attitude envers cette école littéraire occidentale se résume peut-être à ce conseil qu’il donne à ses lecteurs en 1934 : “Quant à la technique propre au symbolisme, nous pouvons l’appliquer librement. Mais gardons-nous d’être des symbolistes démoralisés et débauchés.” (象徵主義的手法我們是可以相當地應用的但我們不能作一個頹廢的象徵主義者)²⁵⁷ Dans “Qu’est-ce que le symbolisme ?” (什麼是象徵主義), publié en 1935, cette attitude persiste, mais elle devient encore plus critique :

*Cette littérature manifeste actuellement ses derniers sursauts de vie à l’agonie. Elle incarne le dernier essai alchimique que fait un groupe de gens dégénérés. Au niveau de la technique, on reconnaît plus ou moins ses apports, comme par exemple une poésie à une musique parfaite, mais à l’avenir d’une littérature réelle, elle ne peut apporter qu’une contribution médiocre, car toujours à la poursuite d’un monde irréel, elle constitue uniquement pour les exilés une consolation passagère telle une illusion. Seul celui qui fait confiance à un art sincère est en mesure de faire des recherches sur le symbolisme sans devenir un captif de ce dernier. (這種回光返照的文學,是退化的人群最後的點金術的嘗試.雖然在技巧和手法之點,不是沒有貢獻 — 音樂性的完成 — 可是那種非現實世界的招引,只是使淪亡者之群得到一時的幻影的安慰.對於真實的文學的前途,大的幫助可以說沒有的.只有對於真實的藝術有確信的人,才可以一邊研究象徵主義,而不致為它的俘虜的)*²⁵⁸

²⁵⁶ Mu Mutian, «Ma vie de poète», p. 412.

²⁵⁷ Mu Mutian, «La littérature et moi», p. 429.

²⁵⁸ Mu Mutian, «Qu’est-ce que le symbolisme ?», in Chen Dun et Liu Xiangyu (éd.) *op.cit.*, p. 100.

“Plus un poème est obscur, plus il est de bon goût.” (詩越不明白越好)²⁵⁹

Que pendant son séjour au Japon, Mu Mutian s’enthousiasmât pour le symbolisme au point de négliger le réalisme le prédestine plutôt à être opposé à Hu Shi. Homme de lettres prestigieux, celui-ci — sous peine de répétition — est connu comme l’initiateur du “Mouvement pour la nouvelle culture”. Il préconise une poétique qui privilégie la langue parlée ainsi que tout ce qui s’associe à cette dernière : la clarté, la facilité, la simplicité et le populisme. Afin de rompre radicalement avec le style recherché et abstrus de la littérature chinoise ancienne, il va jusqu’à proposer qu’“on écrive un poème selon la pensée prosaïque” (作詩須得如作文). Dans *De la poésie*, Mu attaque cette idée de façon impitoyable. Il cite de Hu ces vers : “Ces fleurs rouges-ci / Et ces fleurs jaunes-là / Comme elles sont jolies” (紅的花/黃的花/多麼好看) pour démontrer combien l’esthétique de celui-ci est maladroite, combien ses vers se présentent comme une “anomalie” (不倫不類) car ils ne sont pas tout à fait ni de la poésie ni de la prose. Considérant Hu comme ayant réduit la poésie à un “vêtement” pour la prose, Mu le déclare “criminel” (罪人), coupable d’avoir dégradé le goût de la nouvelle poésie chinoise.

Contrairement à Hu Shi, Mu Mutian préconise la poésie pure. “Nous poursuivons la poésie pure. . . Nous voulons qu’une claire ligne de démarcation soit créée entre la poésie et la prose. Nous sommes à la recherche d’une inspiration purement poétique,” (我們要求的是純粹詩歌. . . 我們要求詩與散文清楚的分界, 我們要求純粹詩的 Inspiration) affirme-t-il²⁶⁰. S’il aspire à cette poésie, c’est parce qu’il “hait de tout son coeur la grossièreté de la poésie chinoise de [son] temps” (中國人現在作詩非常粗糙這也是我痛恨的一點)²⁶¹, une poésie influencée par

²⁵⁹ Mu Mutian., «De la poésie», p. 86.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*

l'esthétique de Hu. "[Il] aime plutôt la délicatesse ; [il] a du goût pour une poésie tissée de fils de fumée ou de cuivre." (我喜歡 Délicatesse .我喜歡用煙絲,銅絲織成的詩) ²⁶².

Mu Mutian attribue à la poésie pure la tâche de représenter une beauté imprécise, de communiquer un sentiment ambigu. Ainsi qu'il le dit :

Sur les nerfs tremblent les ondes sonores d'une musique, à la fois visibles et invisibles, tangibles et intangibles ; des voix lointaines, à la fois audibles et inaudibles, se réverbèrent dans un brouillard épais ; au crépuscule, le rayon d'un faible soleil a l'air flottant mais aussi statique ; ceux qui s'aiment partagent une affection profonde mais à demi exprimée. Tout cela constitue le monde de la poésie. (在人們神經上振動的可見而不可見可感而不可感的旋律的波,濃霧中若聽見若聽不見的遠遠的聲音,夕暮裏若飄動若不動的淡淡光線,若講出若講不出的情腸才是詩的世界) ²⁶³

Chez Mu Mutian, à l'égard de cette poésie pure, il y a un genre de culte de l'obscurité. Le poète frise l'extrémisme en ce qu'il soutient que "plus un poème est obscur, plus il est de bon goût." Dans son esthétique influencée par le symbolisme français, parallèle à cette idée d'obscurité est celle de suggestion poétique. Comme il l'explique :

Le monde de la poésie est le monde de la subconscience. La poésie doit être fort capable de suggestion. . . La poésie est censée parler à demi-mots du mystère de la vie. . . La poésie est suggestive. L'explication y est interdite car elle appartient au monde de la prose... Les poèmes philosophiques du poète parnassien Sully Prudhomme ne me fascinent pas du tout. Mais quand tu liras Lamartine, Vigny et les poètes depuis le mouvement symboliste, tu te sentiras toujours entouré d'un monde infini. Un poème révèle comme par instinct cette immensité dans son monde

²⁶² Ibid.

²⁶³ Ibid.

limité de phrases rythmiques. La poésie doit éviter d'être aussi claire qu'une formule chimique comme "H₂ + O = H₂ O". . . Le monde des concepts privilégie la clarté alors que la poésie s'abstient de concept... (詩的世界是潛意識的世界. 詩要有大的暗示能. . . 詩是要暗示出人的內生命的深秘. 詩是要暗示的, 詩最忌說明的. 說明是散文的世界裏的東西. . . 如同法國的高蹈派詩人 Sully Prudhomme 的哲學詩, 我實不敢讚嘆, 但你如讀拉馬丁, 維尼, 以及象徵運動以後的詩, 你總覺有無限的世界在環繞你的周圍. 用有限的律動的字句啟示出無限的世界是詩的本能. 詩不能像化學的 H₂ + O = H₂ O 那樣的明白的. . . 明白是概念的世界, 詩是最忌概念的) ²⁶⁴

La brume, la cloche et l'eau

Outre sa poétique, le symbolisme français a laissé une empreinte profonde sur la poésie de Mu Mutian. Comme l'avoue le poète, "J'ai écrit *Le coeur d'un voyageur* dans une atmosphère de poésie symboliste." (就是在象徵派詩歌的氣氛包圍中我作了那本“旅心”) ²⁶⁵ Du symbolisme français, qu'a-t-il appris ? C'est avant tout la valeur esthétique des "yeux derrière des voiles" et la poursuite de cette beauté vague dans sa création poétique. Surtout il a acquis un goût immodéré pour le brouillard et la fumée, la musique indéfinie de la cloche et de l'eau. Dans sa poésie, c'est dans ces éléments que se trouvent ses sentiments les plus poignants.

Regardons le paysage brumeux que présente son poème *Inogashira après la pluie* (雨後的井之頭) :

*J'adore les étangs froids du voisinage
Entourés d'arbres comme peints en encre
Et grâce à cette pluie fine juste tombée,
Couverts d'un voile de brume légère.*

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Mu Mutian, «Ma vie de poète», p. 411.

.....
 (我愛這一帶的冷池
 周圍環繞著森森的墨樹
 特在降過這濛濛的細雨
 上覆著一層輕輕的薄霧) ²⁶⁶

Ces arbres ombragés et ces eaux voilées de brume ne nous rappellent-ils pas le “paysage blême” que dessine Verlaine dans *Romances sans paroles* : “L’ombre des arbres dans la rivière embrumée / Meurt comme de la fumée” ?

Cette prédilection chez Mu Mutian pour les images voilées nous fait penser aussi à Albert Samain. Par là, on fait référence à l’influence de celui-ci sur le poète chinois. Sans doute, Mu a-t-il lu avec une certaine profondeur la poésie de Samain, vu qu’il a édité un mémoire sur ce poète symboliste quand il étudiait la littérature française à l’Université impériale de Tokyo. Dans son mémoire, il indique la similitude entre l’art de Verlaine et celui de Samain en comparant *Art poétique* du premier poète avec *Dilection* du second ²⁶⁷. Il professe d’ailleurs dans “Un regard rétrospectif sur ma vie de poète” (我的詩歌創作之回憶) que parmi les poètes symbolistes, il aime surtout Samain et Rodenbach ²⁶⁸. Samain est friand de l’imprécis. Comme il l’écrit dans *Dilection*, “J’adore l’indécis, les sons, les couleurs frêles / . . . / La fumée où le songe en spirales tournoie.” ²⁶⁹ Avec lui, Mu partage la même préférence à tel point que

²⁶⁶ Mu Mutian, *Le coeur d’un voyageur*, Shanghai, Shanghai shudian (上海書店), 1989, p. 19.

²⁶⁷ Mu Mutian, «La poésie d’Albert Samain» (阿爾薩曼的詩歌), traduction chinoise de Wu Yuetian (吳岳添), in Chen Dun et Liu Xiangyu (éds.) *op.cit.*, p. 8-10.

²⁶⁸ Mu Mutian, «Un regard rétrospectif sur ma vie de poète», p. 418.

²⁶⁹ Dans *Dilection*, Samain présente ses images préférées :
 J’adore l’indécis, les sons, les couleurs frêles,
 Tout ce qui tremble, ondule, et frissonne, et chatoie :
 Les cheveux et les yeux, l’eau, les feuilles, la soie,
 Et la spiritualité des formes grêles ;

Les rimes se frottant comme des tourterelles,
 La fumée où le songe en spirales tournoie,
 La chambre au crépuscule, où Son profil se noie,
 Et la caresse de Ses mains surnaturelles ;

dans sa poésie, on entend de temps à autre l'écho de l'autre poète.

Au niveau de l'image, nombre de poèmes de Mu Mutian se présentent comme des pastiches de Samain. Que celui-ci ait une prédilection pour "l'indécis" — les sons, les "couleurs frêles" et la fumée — est illustré par le poème *Musique sur l'eau* :

*Oh ! écoute la symphonie ;
Rien n'est doux comme une agonie
Dans la musique indéfinie
Qu'exhale un lointain vapoureux ;
..... :*

Sur ce thème de l'union d'un son incertain et d'un paysage brumeux, Mu Mutian a composé des variations comme par exemple *Fleurs fanées* :

*Je veux — à travers cette obscurité silencieuse, ce voile flottant,
[léger et mince —
Ecouter minutieusement le bruissement de la pluie fine tapant
[calmement sur le toit
Et, face à des soupirs frêles, qu'a apportés le vent de loin à travers le
[vide,
Regarder langoureusement tomber doucement, une à une, ces fleurs
[blanches fanées ²⁷⁰.*

²⁷⁰ De semblables vers qui commencent par "Je veux" se trouvent par exemple dans le poème de Samain *Promenade à l'étang* et ces vers y forment une anaphore :

Je veux, enveloppé de tes yeux caressants,
Je veux cueillir, parmi les roseaux frémissants,
La grise fleur des crépuscules pâlisants.

Je veux au bord de l'eau pensive, ô bien-aimée,
À ta lèvre d'amour et d'ombre parfumée
Boire un peu de ton âme, à tout soleil fermé.

Une même anaphore structure le poème de Mu Mutian *Je veux* (我願), ce qui montre une influence samainienne. Ainsi le poème :

Je veux courir sur un chemin sinueux vers les lumières lointaines et fourmillantes
[comme des étoiles.
Ou solitaire et mélancolique, me promener sur un sentier gris ou blanc au bord de la
[mer.
Je veux goûter jusqu'à satiété des bouchées de parfum léger de riz qui peu à peu

(我願透著寂靜的朦朧薄淡的浮紗,
細聽著淅淅的細雨寂寂的在簷上激打,
遙對著遠遠吹來的空虛中的虛嘆的聲音,
意識著一片一片的墜下的輕輕的白色的落花) ²⁷¹

Écoutons d'autres variations. Dans *Sur la rivière d'Ito* (伊東の川上), le chant lointain et indistinct de la bien-aimée, symbole d'un amour capricieux et précaire, s'évanouit parmi des volutes de fumée. À sa place, à travers la fumée s'entend un "dialogue murmuré" (低低的對語) et apparaissent "deux ombres grises qui bougent" (兩個灰影動搖) ²⁷². Est-ce l'amour retrouvé ou la fausse consolation d'une illusion ? Dans *Sur le versant de la montagne du nord* (北山坡上), face à des "montagnes lointaines qui se rejoignent" (遠遠的連山) et à un "village qui, voilé de fumée, a l'air flottant" (煙紗籠著的浮動的村莊), on entend "des aboiements indéfinis répondre au sifflement du vent" (若隱若現的野犬吠聲與風飄交相唱) ²⁷³.

Représentant un son imprécis, l'image de la cloche se trouve de temps à autre dans la poésie de Samain comme dans celle de Mu Mutian. Chez les deux poètes, elle apparaît sur fond d'un paysage brumeux. Dans *Promenade à l'étang*, le poète français juxtapose l'image de la cloche avec celle d'une "vallée indistincte" : "L'ombre lente a noyé la vallée indistincte / La cloche, au loin, note par note, s'est éteinte." Dans le poème du poète chinois *Sur l'Étang Shinobazu* (不忍池上), cette cloche éteinte est remplacée par une "cloche endormie" et la voix de celle-ci disparaît dans la bruine : "Note par note se répand la voix frêle d'une cloche endormie / Goute à goutte, elle

[s'évanouit dans l'air.
Je veux écouter se répandre note par note la musique des vagues effleurant doucement
[un rivage de sable d'or.

.....
(我願奔著遠遠的點點的星散的蜿蜒的燈光
獨獨的 寂寂的 慢走在海濱的灰白的道上
我願飽嚙著淡淡消散的一口一口的芳猗的稻香
我願靜靜的聽著刷在金沙的岸上一聲一聲輕輕的打浪)

²⁷¹ Mu Mutian, *Le cœur d'un voyageur*, p. 50.

²⁷² *Ibid.*, p. 24.

²⁷³ *Ibid.*, p. 45.

pénètre dans une fine pluie embrumée” (一聲一聲的幽睡的鐘聲/滴滴的凝入了細雨的朦朧)²⁷⁴

La combinaison de la cloche et d’une “vallée indistincte” chez Samain trouve exactement son homologue dans *Sourde sombre la voix des cloches* (蒼白的鐘聲) de Mu Mutian :

Sourde sombre la voix des cloches épuisée embrumée
Se répand dans la vallée délicate désolée embruinée.
— Étendu dans l’herbe fanée mille fois dix mille fois
[recommencée —
Écoute de l’éternelle l’irréelle cloche ancienne
Écoute les mille dix mille voix.
.....²⁷⁵
(蒼白的 鐘聲 衰腐的 朦朧
疏散 玲瓏 荒涼的 濛濛的 谷中
—— 衰草 千重 萬重 ——
聽 永遠的 荒唐的 古鐘
聽 千聲 萬聲)²⁷⁶

Le poème est notamment envahi par des espaces blancs qui découpent chaque vers en groupes de mots. Avec ces espaces silencieux équivalents à des pauses, il crée un effet de son semblable à la voix intermittente de la cloche. Ces espaces blancs parmi les mots noirs réalisent aussi un effet visuel impressionnant. Ils renvoient au titre du poème qui a littéralement pour sens “la voix pâle des cloches”. Grâce à eux, ce poème se présente, à un autre niveau, comme une peinture chinoise où le blanc et le noir s’interpénètrent comme s’étreignent des rochers et la brume.

Outre la cloche, l’eau en tant qu’image fréquente aussi bien la poésie de Samain

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 70.

²⁷⁵ Traduction française de Michelle Loi.

M. Loi, *Poètes chinois d’écoles françaises*, Paris, Librairie d’Amérique et d’Orient, 1980, p. 71.

²⁷⁶ Mu Mutian, *Le cœur d’un voyageur*, p. 92.

que celle de Mu Mutian. Dans *Dilection*, le poète français énumère les images qui lui sont charmantes et parmi elles, se trouve l'eau. Dans *Musique sur l'eau*, il associe cette "musique indéfinie" à l'amour où s'unissent mystérieusement l'extase et l'agonie : "Rien n'est doux comme l'agonie / De la lèvre à la lèvre unie / Dans la musique indéfinie". L'autre poète adore également la petite musique de l'eau et va jusqu'à comparer la "bonne poésie" à cette musique : "C'est comme lors d'une promenade le long d'une petite rivière, tu écoutes attentivement passer l'eau. Bien que de temps à autre cette eau devienne silencieuse, cela ne signifie point que sa musique se soit arrêtée." (你如漫步順小小的川流,細聽水聲,水聲縱時有沉默,但水聲不是沒了)²⁷⁷

À l'instar de Samain, Mu Mutian compose un poème sur la musique de l'eau et comme le poète français, lui aussi consacre son poème à l'amour. Dans le poème de Samain *Musique sur l'eau* comme dans celui du poète chinois *Musique de l'eau* (水聲), si cette musique leur est envoûtante, c'est non seulement à cause de son caractère "indéfini" mais parce que d'où elle vient est un mystère. Sous prétexte de résoudre ce mystère, dans le poème chinois, le poète demande à sa bien-aimée de partir avec lui à la recherche de la source : "Ma soeur, le sais-tu ou non / Où se trouve le pays natal de l'eau ?" (妹妹你知道不?哪裡是水的故鄉)²⁷⁸ Le voyage se déroule la nuit. Dans le poème français, de même, c'est la nuit que survient la musique de l'eau et cette musique provoque le désir de voyage. Voici l'invitation du poète : "Glissons entre le ciel et l'onde / Glissons sous la lune profonde". Des vers syntaxiquement semblables à ces vers de Samain se trouvent également dans l'autre poème, lui aussi comme une "invitation au voyage". Écoutons chanter le poète chinois :

²⁷⁷ Mu Mutian, «De la poésie», p. 83-84.

²⁷⁸ Mu Mutian, *Le Cœur d'un voyageur*, p.14.

Viens. Ramassons nos rames délaissées depuis longtemps.
 Ramons sur cette barque-là jusqu'au milieu des roseaux gris.
 Là, on va écouter l'eau chanter pour la lune claire
 Et regarder de loin les lumières placides des pêcheurs. ²⁷⁹
 (來拾起我們腐朽的棹桿
 去蕩那隻方舟到灰色的蘆葦中間
 我們聽著水聲明月的唱和
 我們遙望著那澹淡的魚燈點點) ²⁸⁰

D'ailleurs, les deux poèmes soulignent unanimement les images de la lune et de l'onde ²⁸¹. En réponse à ces vers samainiens : "Glissons entre le ciel et l'onde / Glissons sous la lune profonde", Mu Mutian propose : "L'aiguille argentée de la lune brille sur les ondes tel du duvet d'oie." (月亮的銀針與鵝絨般的漣漪相照) ²⁸²

Mu Mutian et Samain se ressemblent, enfin, en ce qu'ils voient en leur bien-aimée le but de leur voyage. Si le poète français trouve chez sa bien-aimée un refuge pour son âme ²⁸³, chez la sienne, le poète chinois découvre l'origine de la musique de l'eau :

Ma soeur, est-ce qu'il y a de l'eau qui chante en tes yeux ?
Ma soeur, est-ce qu'il y a de l'eau qui chante dans ta poitrine?
Ma soeur, est-ce qu'il y a de l'eau qui chante au bout de tes cheveux?
Ma soeur, est-ce qu'il y a de l'eau qui chante près des cheveux de tes
[tempes ?
 (妹妹!水聲是否歌唱在你的眼尖?)

²⁷⁹ Ces vers révèlent qu'à part *Musique sur l'eau*, Mu Mutian puise également son inspiration dans le poème de Samain *Accompagnement*. Son utilisation des images de la rame et de la barque fait penser à celle du poète français dans ce dernier poème :

La rame tombe et se relève,
 Ma barque glisse dans le rêve.

²⁸⁰ Mu Mutian, *Le Coeur d'un voyageur*, p. 15.

²⁸¹ Samain aime beaucoup l'atmosphère éthérée créée par la combinaison de l'image de la lune et de celle de l'eau, comme en témoignent ses vers : "La lune s'effeuille sur l'eau", "L'étang moiré d'argent. . . rêve à l'ascension suave de la lune," etc...

²⁸² Mu Mutian, *Le Coeur d'un voyageur*, p. 15.

²⁸³ Comme Samain l'écrit :

Toute mon âme, loin du monde,
 S'est réfugiée en tes yeux.

妹妹！水聲是否歌唱在你的胸膛？
妹妹！水聲是否歌唱在你的髮梢？
妹妹！水聲是否歌唱在你的鬢旁)²⁸⁴

Il est d'ailleurs remarquable qu'ici, Mu Mutian utilise l'anaphore pour souligner la plénitude de la musique de l'eau dans un rapport de "symphonie" avec sa bien-aimée. Celle-ci *est* cette musique même et inversement. Dans la première strophe du même poème, le poète recourt aussi à l'anaphore. Cette fois, il s'agit de l'omniprésence de la musique de l'eau dans la nature, de la relation harmonieuse entre cette musique et les objets naturels :

*De l'eau chante dans la montagne ;
De l'eau chante entre les rochers ;
De l'eau chante dans les ombres des saules verdoyants ;
De l'eau chante sur les brins des plantes aquatiques flottantes.*
(水聲歌唱在山間
水聲歌唱在石隙
水聲歌唱在墨柳的蔭裏
水聲歌唱在流藻的梢上)²⁸⁵

Que Mu Mutian se serve d'anaphore pour exprimer la correspondance entre l'homme et la nature et entre les objets naturels eux-mêmes semble attribuable à une influence Samainienne. Les vers cités ci-dessus nous rappellent le poème de Samain *Larmes*, également structuré par l'anaphore :

*Larmes aux fleurs suspendues,
Larmes de sources perdues
Aux mousses des rochers creux ;*

*Larmes d'automne épandues,
Larmes de cors entendues
Dans les grands bois douloureux ;*

²⁸⁴ Mu Mutian, *Le Coeur d'un voyageur*, p. 15.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 14.

*Larmes des cloches latines,
Carmélites, Feuillantines. . .
Voix des beffrois en ferveur ;
.....*

Ce sujet des larmes et cette utilisation de l'anaphore sont partagés par le poème de Mu Mutian qui s'intitule aussi "Larmes", ce qui représente une similitude encore plus profonde entre le Chinois et Samain. Seulement que dans son poème, Mu montre davantage de sensibilité chromatique que l'autre. Écoutons ses *Larmes* :

*J'entends tes larmes telles des perles
Tomber goutte à goutte sur les roses de tes joues
Au milieu de l'ombre argentée d'un peuplier qui susurre
Enveloppé d'un clair de lune frêle et fin*

*J'entends tes larmes tels des cristaux
Tomber goutte à goutte sur ton mouchoir jaune tendre
Tamisant une brise nocturne langoureuse
Tout en reflétant la lueur du lac en face*

*J'entends les rosées blanches de tes larmes
Tomber goutte à goutte sur le velours du gazon
Où tes pieds d'ivoire, immaculés et sculpturaux,
Projetent des ombres d'un noir foncé sur un vert gris*

.....

*(我聽見你的珍珠的淚滴
滴滴在你的薔薇色的頰上
在蕭蕭的白楊的銀色蔭裏
周圍罩著薄薄的朦朧的月光
我聽見你的水晶的淚滴
滴滴在你的鵝白的絹上
瀟在徐徐的吹過的夜風
對著射出湖面的光芒
我聽你的白露的淚滴*

滴滴在綠絨般的草茵
你的象牙雕成的兩隻素足
在灰綠上映著黑沉沉的陰暈) ²⁸⁶

“*Cet état vague, c’est notre maison.*” (朦朧呀我們的家) ²⁸⁷

Les poèmes réunis dans *Le coeur d’un voyageur* de Mu Mutian sont les chants poignants d’un exilé. Composés au Japon, ce sont des poèmes imprégnés de la tristesse nostalgique d’un poète issu d’une famille naguère influente, étudiant chinois en terre étrangère. Comme l’indique le poète, dans *Le coeur d’un voyageur*, “Le chagrin qui m’a été causé par le déclin de la classe des propriétaires terriens se dissimule dans les larmes que j’ai versées pour mon pays déchu. Si l’on observe ce chagrin au microscope, ne trouvera-t-on pas que là se cachent de mauvais sentiments semblables à ceux qu’éprouve un exilé ?” (那種地主階級的沒落的悲哀,亦是隱含著亡國之淚.如果用透視的顯微鏡去看,那裏是不是也暗伏著流亡者之心情) ²⁸⁸

D’ailleurs, la vie difficile qu’il mène au Japon rend encore plus aigus chez lui ces sentiments d’exil. Il s’agit particulièrement du mépris à l’égard des Chinois dans ce pays en plein essor. Mu Mutian en a souffert comme les autres poètes-étudiants chinois : “Là, tout en apprenant à lire des livres occidentaux, on supportait la colère des Japonais.” (讀的是西洋書,受的是東洋氣) ²⁸⁹

Le mal de l’amour vient s’additionner à cette situation pénible. Comme s’en souvient le poète :

La plupart des poèmes [du “Coeur d’un voyageur”] ont été écrits en 1925. Les deux mois que j’ai passés à Ito pendant les vacances d’été 1924

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 7-8.

²⁸⁷ Mu Mutian, «Inogashira après la pluie», *ibid.*, p. 20.

²⁸⁸ Mu Mutian, «Un regard rétrospectif sur ma vie de poète», p. 414.

²⁸⁹ Lo Chenya, *op.cit.*, p. 43.

en ont été la source d'inspiration. . . Ce village rural presque primitif, cette baie, ces montagnes, ces eaux, ces villageois et surtout cette jeune fille potelée ont fait une impression profonde sur moi. . . Je l'ai courtisée, mais elle m'a refusé. Après, à la découverte que mon compagnon, M. S, est devenu son ami intime et que tous deux se promenaient tous les jours, j'ai perdu le contrôle de mon chagrin. Je n'ai rien pu faire d'autre que de me livrer à chanter mes chansons tristes. . . (雖然,詩的大部分是1925年寫成的,而其中的詩感則是1924年暑假期間在伊東的那兩個月的生活所培養成了的.那一個近於原始的農村,那一道海灣,那些山,那些水,那些人家而特別是那一個肥胖的少女,直是給了我深刻的印象. . . 我追求她,她不理我.以後到了我發現我的旅伴S君和那位少女成為知己,天天出去漫步的時候,我真是忍無可忍了.我沒有別的,我只有沉痛地唱吟我的哀歌)²⁹⁰

Dans la poésie de Mu Mutian comme reflet de l'état d'âme du poète, c'est donc le mal du pays et le désir d'amour qui règnent comme thèmes essentiels. Parfois, les deux thèmes s'entremêlent comme par exemple dans *Musique de l'eau*, un poème dont nous avons discuté plus haut. Ce poème — sous peine de répétition — se présente comme une “invitation au voyage”. Destiné à trouver le “pays natal” de l'eau, c'est un voyage d'amour mais aussi un voyage du retour. L'union de cette recherche d'amour sous forme d'une invitation adressée à la bien-aimée et de cette envie de retourner à l'origine s'épanouit avec la découverte de la part du poète que le “pays natal” de l'eau se trouve en effet en sa bien-aimée.

Et chez le poète chinois, c'est avec l'aide du symbolisme français que ces sentiments lancinants d'un exilé trouvent leur expression. À l'instar des symbolistes français, Mu Mutian sature dans sa poésie les objets naturels de ses émotions personnelles. Le paysage extérieur y fait écho au paysage intérieur. Il voit par exemple dans les fleurs blanches fanées des femmes vagabondes qui sont assez fatalistes pour considérer là où elles se trouvent comme leur pays natal. En voyant ces

²⁹⁰ Mu Mutian, «Un regard rétrospectif sur ma vie de poète», p. 414-415.

fleurs errer dans l'air au gré du vent, le poète ne peut s'empêcher de se demander, "Mais l'ancienne demeure de ma vie, où est-elle maintenant ?" (到底那裏是人生的故家)²⁹¹

De plus, Mu Mutian aime surtout dessiner un paysage embrumé et créer une atmosphère fumeuse, et c'est par ceux-ci que se traduisent ses sensations les plus poignantes en tant qu'exilé. Pour le poète chinois qui se trouve coupé de son pays natal, celui-ci se réduit à une existence onirique, comme dans *Village au crépuscule* (薄暮的鄉村). Voici son chant nostalgique : "Que mon pays natal est lointain / Une immensité voilée de nuages" (悠悠的故鄉/雲紗的蒼茫)²⁹². Dans *La symphonie du coeur* (心響), il se compare à un "fantôme errant" rongé par le désir des seins de sa mère qu'est le pays natal. Rempli de nostalgie, il se lamente sur l'invisibilité et l'inaccessibilité de cette terre maternelle cachée derrière des nuages épais : "Oh ! les nuages rouges à l'ouest / Comme leur pays natal est infini" (啊落霞的西方/啊無涯的雲鄉)²⁹³. Son poème *Sur les cordes d'un instrument de musique* (絃上) présente le voyageur comme un homme qui n'a ni passé ni futur : "Oh ! mes souvenirs éternels / Dans mes rêves sont réduits en poussière /... / D'autres sombres rêves qui vont venir demain / Ne sont que fleurs fanées sur les flots" (啊無限的追憶呀/那都是夢裏的塵埃/. . . /明日的幽夢/自是流水落花). Son "ici et maintenant" se situe uniquement dans des illusions qui dessinent pour lui un pays natal lointain : "Oh ! dans les illusions nées de cet état vague / se trouve mon flou pays natal" (啊朦朧中的幻影啊/那都是朦朧的家鄉)²⁹⁴.

À la différence de l'oeuvre du poète français Samain qui n'est qu'un "promeneur de jardin"²⁹⁵, chez Mu Mutian, ces scènes embrumées représentent plus qu'un goût

²⁹¹ Mu Mutian, *Le coeur d'un voyageur*, p. 51.

²⁹² *Ibid.*, p. 61.

²⁹³ *Ibid.*, p. 69.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 106-107.

²⁹⁵ Comme l'écrit Mu Mutian dans *La poésie d'Albert Samain*, "Verlaine erre partout alors que Samain

esthétique. Dans certains cas, dépassant leur rôle de “comparant”, elles constituent la vérité de l’existence humaine en tant que voyageur ou exilé, permettant ainsi à la poésie de Mu Mutien de revêtir un caractère universel. Elles reflètent — en termes plus précis — ce par quoi commence et finit cette existence ; elles dénotent ce par quoi elle se définit. Comme le dit le poète, “Dans mon coeur, c’est un éternel état vague.” (我心裏是永遠的朦朧)²⁹⁶ Et il écrit ailleurs, “Cet état vague, c’est notre maison.”

Dans la poésie de Mu Mutian, la terre maternelle se présente comme “l’ailleurs” que poursuivent les symbolistes français. Ainsi, chez le poète, cette aspiration symboliste est-elle dotée d’une ontologie, celle du thème du mal du pays. Obsédé par ce thème, il se réfère au symbolisme français uniquement au niveau de la technique. Autrement dit, il voit dans ce dernier un beau moyen d’expression favorable à communiquer sa nostalgie. Un beau moyen d’expression qui permet à un poème d’avoir de la délicatesse. Mais malheureusement, avec ce vide qu’est l’“ailleurs” rempli d’un sentiment nostalgique qui tombe parfois dans la sensiblerie, il n’y a plus d’espace pour des sensations vagues, indéfinissables dans ses poèmes. Ceux-ci sont ainsi privés de la qualité de clôture, d’hermétisme propre à la poésie française symboliste. Ils sont de ce fait moins suggestifs et encore moins délicats que leur auteur ne le désire. Ils ne peuvent donc être qualifiés d’“obscur” qu’au niveau de l’image, non pas au niveau du sens.

D’un autre côté, ce thème du mal du pays chez Mu Mutian permet d’élucider le fait que le poète préconise également une littérature populaire, à part le symbolisme français, un fait qui nous semble d’une nature contradictoire vu l’écart entre les deux

n’est qu’un promeneur. Vêtu d’un habit de cérémonie, celui-ci se promène dans son petit jardin, solitaire et mélancolique.” (魏爾蘭到處漂泊,薩曼只是個小小的散步者.他穿著禮服,在他的小花園憂鬱而孤獨地漫步)

Mu Mutian, «La poésie d’Albert Samain», p. 12..

²⁹⁶ Mu Mutian, «Poème dédicatoire» (獻詩), *Le coeur d’un voyageur*, p. 1.

littératures, et le fait aussi de sa future renonciation à cette école littéraire occidentale pour le réalisme, un fait que nous avons mentionné plus haut. Dans la nostalgie, il s'agit toujours d'un amour excessif de la terre maternelle et des gens qui l'habitent. Il s'agit, en bref, d'un souci de l'"on". C'est précisément ce souci qui remplit la poésie de Mu Mutian, une poésie sous le masque de l'écriture du "moi". C'est aussi ce souci qui entraîne le poète à promouvoir la littérature populaire tout en ayant un goût marqué pour le symbolisme français. Mu Mutian prend-il lui-même conscience de la contradiction inhérente à ce geste ? Oui, peut-être. Dans "De la poésie", il tâche de se justifier en recourant à la théorie baudelairienne des "correspondances". Il donne à cette dernière une interprétation tout à fait personnelle à l'appui de la littérature populaire :

Tu veux peut-être me demander, "Tu préconises, d'une part, une littérature populaire — une poésie populaire — et, d'autre part, la poésie pure. Y a-t-il là contradiction ?" Mais non. La vie en tant que citoyen et la vie en tant qu'individu, ni l'une ni l'autre ne peuvent exister sauf quand elles sont en correspondance ²⁹⁷ l'une avec l'autre. Si l'on dessine les collines désertes de notre pays natal, c'est parce qu'elles sont belles. Si elles le sont, c'est parce qu'elles sont en correspondance ²⁹⁸ avec nous. . . L'histoire de notre peuple peut nous révéler le plus grand monde, un monde a priori. Elle nous amène spirituellement dans notre pays natal pendant que nous souffrons de nostalgie. Il se peut donc que la poésie populaire puisse être la plus poétique. . . Écoutons les échos provenant de notre propre coeur. Écoutons la voix des cloches de notre pays natal. C'est la musique propre à ce pays a priori. Fermons alors la porte de notre maison. Allons retrouver cette terre maternelle. . . (或者你要問我說：“你主張國民文學—國民詩歌—你又主張純粹詩歌，豈不是矛盾嗎？”啊！不然，國民的生命與個人的生命不作交響 (correspondance)，兩者都不能存在，而作交響時，二者都存在. . . 故園的荒丘我們要表現他，因為他是美的，因為他與我們作了交響 (correspondance)，故才是美的. . .

²⁹⁷ Le même mot français : correspondance est utilisé dans le texte original.

²⁹⁸ *Ibid.*

國民的歷史能為我們暗示最大的世界,先驗的世界,引我們到 *Nostalgia* 的故鄉去.如此想,國民文學的詩,是最詩的也未可知. . . 聽我們的心聲,聽我們故國的鐘聲,聽先驗國的音樂.關上園門,回到自己的故鄉裏) ²⁹⁹

2.2 Wang Duqing (1898-1940)

La vie et l'oeuvre d'un poète maudit ³⁰⁰

La destinée misérable d'un individu, peut-elle être contagieuse ? Est-ce possible que par voie de lecture de Verlaine, l'“influence maligne” du “signe SATURNE”, sous lequel le poète français se croit né, se soit transmise à Wang Duqing ? Dans un poème signé par lui-même et qui se présente comme une épigraphe dans *Poèmes saturniens*, Verlaine écrit :

.....
*Or ceux-là qui sont nés sous le signe SATURNE,
Fauve planète, chère aux nécromanciens,
Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,
Bonne part de malheur et bonne part de bile.
L'imagination, inquiète et débile,
Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison.*
.....
*Tels les Saturniens doivent souffrir et tels
Mourir; — en admettant que nous soyons mortels, —
Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne
Par la logique d'une Influence maligne.*

Notre poète chinois semble avoir sa part à cette destinée saturnienne. Il est imperméable à la raison mais toujours empli de mélancolie. Dans *Prologue*, poème

²⁹⁹ Mu Mutian, «De la poésie», p. 87-88.

³⁰⁰ Cette section concernant la vie de Wang Duqing en Europe s'appuie principalement sur *Ma vie en Europe* du poète, Shenyang (瀋陽), Liaoning jiaoyu chubanshe (遼寧教育出版社), 1998.

destiné à son recueil poétique, *Devant la statue de Notre-Dame* (聖母像前), il présente son autoportrait comme suit :

*Je suis en proie à une mauvaise santé mentale.
Tantôt je suis licencieux, tantôt je suis troublé.
Je suis intimement lié avec la Tristesse.
Voici ma Tristesse tels des ossements.*

.....

(我是個精神不健全的人
我有時放蕩我有時昏亂
但是我確總是親近著悲哀
這兒就是我那些悲哀的殘骸)³⁰¹

Il est d'ailleurs fataliste comme Verlaine. Il se croit toujours à la merci de la roue de la Fortune. Ainsi qu'il le dit dans la préface de *Ma vie en Europe* (我在歐洲的生活) : "J'ai peur que le destin ne veuille que je vieillisse et meure entouré des gens qui me maltraitent." (我的命運或者注定了要在一個被人虐待的氛圍中老死而去)³⁰²

S'il est des oeuvres qui prennent tout leur sens dans leur confrontation avec l'existence où elles ont pris place, celle de Wang Duqing en fait bien partie. Il est né à Xian (西安) en 1898, d'un mandarin et d'une concubine. C'est une famille en décadence mais pleine d'une atmosphère très littéraire. Quand il n'a que neuf ans, il sait composer de la poésie. À seize ans, il commence à envoyer des articles politiques à des journaux locaux, mais aucun d'entre eux ne s'intéresse à ses essais. Après une série de refus, il s'avère pourtant qu'un journal reconnaît son talent et lui offre le poste d'éditeur. Est-ce là le sourire de la Fortune ou le piège d'un malheur ? Parce qu'il a critiqué véhémentement la politique dans le journal dont il est l'éditeur, celui-ci est interdit par les autorités. Il s'échappe de sa province natale, puis de la

³⁰¹ Wang Duqing, *Devant la statue de Notre-Dame*, Shanghai, Guanghua shuju (光華書局), 1926, p. 1.

³⁰² Wang Duqing, «préface» (自序), *Ma vie en Europe*.

Chine et se trouve enfin exilé au Japon. Dans ce pays ouvert à l'Occident, il connaît pour la première fois — selon ses propres termes — les “avantages” de cette littérature. Il y fait la connaissance de Zheng Boqi, membre créateur de la société “Création”. Quelques années après, il retourne en Chine au moment où le “Mouvement pour la nouvelle culture” est en plein essor. À Shanghai, il travaille au siège d'un journal et s'intéresse aux mouvements sociaux jusqu'à ce qu'il quitte la Chine pour l'Europe ³⁰³.

Au printemps 1920, il gagne la France en tant qu'ouvrier-étudiant. Fort heureuse est sa première rencontre avec Paris :

D'aussi loin que je me souviens, mes yeux se sont presque évanouis au moment où Paris se présentait devant moi. La première promenade le long de la Seine a gonflé mon cœur d'un plaisir indescriptible. Il n'y a rien d'étonnant à cela, car une fois qu'un jeune homme oriental, après avoir longtemps vécu dans son pays natal arriéré, aura visité cette ville où fleurit la culture capitaliste, il connaîtra cette joie, une joie impossible à réprimer quoi qu'il fasse. (我記得我初和巴黎接觸的時候,我的兩眼幾乎是要眩暈了去.我第一次在那賽納河邊走過,我的心胸填滿著說不出一種澎湃的快感。——,這是不消說的,——一個久處在文化落後的東方青年,一旦能走到資本主義文化發達的中心,他的愉快,是怎樣也禁止不住的) ³⁰⁴

Mais cette extase chez lui est éphémère. Il s'enlise bientôt dans une situation déplorable et son goût pour la culture française se transforme en un dégoût profond. “Cette société est une fosse profonde, un tombeau, un enfer digne de ce nom”, injurie-t-il. (這個社會是一個深坑,是一座墳墓,是一所真正的地獄) ³⁰⁵ Il exprime en plus sa déception dans une lettre adressée à Zheng Boqi. Dans cette lettre, il fait de

³⁰³ Wang Duqing, «Un regard rétrospectif sur ma vie littéraire», *Oeuvres de Wang Duqing choisies par le poète lui-même*, p. 2-3.

³⁰⁴ Wang Duqing, *Ma vie en Europe*, p. 1.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 80.

Verlaine le porte-parole de son état d'âme. Pour répondre au salut de son ami, il recourt au poème du poète français *Un grand sommeil noir* ³⁰⁶ :

“J’aime lire la poésie de Verlaine. . . Chaque fois que je lis ce poème, mes yeux sont remplis de larmes. Je l’ai traduit en chinois pour toi selon mon goût sentimental. Puisque tu m’interroges sur ma vie en France, laisse-moi citer ce poème en guise de réponse.” (我是喜歡讀魏萊奈底詩的. . . 我每讀這首詩時眼中就滿了熱淚；我又用我帶哭的情調把它譯了出來. 伯奇, 你要知道我到法國以後的生活, 我就把這首詩寫出答你吧) ³⁰⁷

Qu’est-ce qui lui arrive pendant son séjour en France ? Comme il l’indique dans *Ma vie en Europe*, un ouvrage imprégné d’une nuance autobiographique, c’est son amour fidèle envers une femme chinoise qui l’entraîne à être enfin chargé de dettes et le prive de réputation. Il a fait la connaissance de cette femme sur le bateau qui l’a amené en France. C’est une femme frivole qui a plusieurs liaisons. Le poète voit en elle la cause de sa vie licencieuse et vagabonde. Séduite par son ami, cette femme qu’il aime le quitte pour l’autre. Ainsi le poète lui doit-il sa première expérience du chagrin d’amour. Après une séparation de quelques mois, tous deux se retrouvent, mais dans la situation où elle attend l’enfant de son ami, qui refuse d’en être responsable. Après un mois d’acharnement, le poète parvient à trouver un médecin

³⁰⁶ *Un grand sommeil noir* se trouve dans le recueil poétique de Verlaine *Sagesse*. Ainsi le poème :

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie :
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie.

Tu ne vois plus rien.
Tu perds la mémoire
Du mal et du bien. . .
O la triste histoire !
Je suis un berceau
Qu’une main balance
Au creux d’un caveau :
Silence, silence.

³⁰⁷ Wang Duqing, «Nouvelles venues du sud de l’Europe» (南歐消息), *Création (le trimestriel)*, vol. 2, n° 2, février 1924, p. 38.

parisien qui est bien disposé à l'aider à résoudre la difficulté de sa bien-aimée. Celui-ci se professe à la fois nationaliste et humaniste. En tant que nationaliste, il obéit à la loi française selon laquelle l'avortement provoqué est interdit tandis qu'en tant qu'humaniste, il promet au poète de le référer à une sage-femme qui sait emporter en secret le nouveau-né à un orphelinat. Après avoir payé la sage-femme pour les soins et l'hébergement qu'elle a offerts à sa bien-aimée, il se trouve criblé de dettes. Cependant, sa sincérité est loin d'être capable de changer la personnalité de sa bien-aimée. Comme une Manon ou une Carmen, celle-ci trouve bientôt un nouvel objet de conquête. Découvrant sa nouvelle déconvenue amoureuse, désespéré, le poète s'abandonne à des verres d'eau de vie dans un café. Puis ivre, il s'engouffre dans la nuit :

Cette nuit-là, j'ai déambulé sans cesse dans les rues de Lyon. J'ai parcouru une rue après l'autre comme un réfugié, un mendiant, voire un fantôme errant. Rien d'étonnant à ce que le vin ait fait le diable en moi. J'étais tellement excité que je n'y pouvais rien. . . . Quand le soleil matinal répandit sa lumière sur ma tête, j'ai pris conscience que j'avais passé toute la nuit dans la rue. . . . (這一夜我都在里昂的街上蹣跚著.我跑了一條街又一條街,好像一個難民,一個乞丐,一個游魂.不消說吃下去的酒在作怪,使我的精神興奮到不能夠收拾了. . . . 清晨的光一灑在我的頭上,我才明白自己是在馬路上過了一夜) ³⁰⁸

Cet épisode de la vie du poète semble avoir laissé une trace sur son poème, *En sortant du café* (我從 *café* 中出來). Celui-ci exprime un sentiment de perte, de vide à travers l'image du café. À l'intérieur du café, c'est le rêve, le plaisir et la consolation de l'alcool. Une fois sorti, le poète se rend compte de la réalité de son existence jusqu'à en être désespéré. Ainsi le poème :

³⁰⁸ Wang Duqing, *Ma vie en Europe*, p. 66.

*En sortant du café,
Je ne sens rien
Qu'une fatigue
D'ivresse.
Je ne sais pas
Où aller, où trouver
Un logement provisoire. . .
Ah ! Comme cette rue est froide et tranquille
Sous la pluie fine au crépuscule.*

*En sortant du café,
Ivre et silencieux,
Je fais des pas
Solitaires.
Du fond de mon coeur
Vient le chagrin d'un homme
Qui va perdre son pays natal. . .
Ah ! Comme cette rue est froide et tranquille
Sous la pluie fine au crépuscule.*

*(我從 café 中出來
身上添了
中酒的
疲乏
我不知道
向那一處走去才是我底
暫時的住家
啊冷靜的街衢
黃昏細雨*

*我從 café 中出來
在帶著醉
無言地
獨走
我的心內
感著一種要失了故國的
浪人的哀愁)* ³⁰⁹

³⁰⁹ Wang Duqing, *Oeuvres de Wang Duqing choisies par le poète lui-même*, p. 12-14.

La naissance de ce poème est, selon le poète, liée à une inspiration verlainienne. Dans “De la poésie II”, il avoue qu’à l’instar de Verlaine, il cherche à créer un effet musical dans sa poésie. *En sortant du café* se présente comme le résultat de cet essai, et lui-même donne à cette oeuvre la mention “assez bien” :

*La devise verlainienne : “De la musique avant toute chose” me ravit fort. Mais en même temps, je me rends compte combien il est difficile de la réaliser. Parmi les poèmes de Verlaine, j’aime surtout ceux qui ressemblent à “Chanson d’automne”. Dans cette catégorie de poésie, Verlaine crée une musique harmonieuse avec un minimum de mots. À mon avis, ces poèmes reflètent le plus haut degré du talent poétique. Certes, il n’est vraiment pas facile d’atteindre la hauteur que représente ce moyen verlainien car une fois tombé dans la grossièreté, aussi légère soit-elle, tout est gâché. Pour ma part, le poème “En sortant du café”, que j’ai écrit auparavant, est assez bien en matière d’effet musical. . . (我最傾心 Verlaine 所說的 De la musique avant toute chose, 但我同時又感到實行這個信條的困苦. 我最愛讀 Verlaine 的 “Chanson d’automne” 一類的詩歌, 那樣用很少的字數奏出合諧的音韻, 我覺得才是最高的作品, 但這類作法實在不是一回容易事, 稍一粗糙, 便成了不倫不類的東西. 我曾有一首 “我從 Café 中出來”, 覺得尚可滿意)*³¹⁰

Compte tenu de l’influence de Verlaine sur le poème de Wang Duqing *En sortant du café*, retournons à l’histoire de la vie de ce poète en France. Pour s’acquitter de ses dettes, à Lyon, il travaille comme jardinier. C’est une besogne pénible mais peu rétribuée. Désormais, le poète — à emprunter ses propres termes — “se mêle à des travailleurs manuels” (我和勞動者廝混在了一起)³¹¹. Ainsi la vie des Français des catégories inférieures se révèle-t-elle à lui. Témoin de cette vie, il professe avec amertume que la société française est “une fosse profonde, un tombeau, un enfer

³¹⁰ Wang Duqing, «De la poésie II», *Création (le mensuel)*, vol. 1. n° 1, mars 1926, p. 91- 92.

³¹¹ Wang Duqing, *Ma vie en Europe*, p. 75.

digne de ce nom”.

En tant qu’ouvrier, il connaît la misère. C’est la poésie française qui le console durant sa longue nuit. En plus de la fatigue, les rhumatismes le tourmentent. La nuit, des punaises viennent à leur tour le déranger. Incapable de dormir, près d’une lampe à pétrole, il s’adonne à traduire en chinois de la poésie française, y compris le poème de Verlaine *Chanson d’automne*. “Grâce à l’inspiration lyrique de ces poètes français, tranquillement, j’ai passé maintes nuits ennuyeuses et ténébreuses avec un contentement qui me portait jusqu’à l’oubli de moi”, dit-il. (寂靜地,忘我地,我遂藉著那些詩人們底抒情的靈感過那黑暗的長夜)³¹²

À cause de la maladie, de la fatigue, de l’insomnie et du régime, il mène une vie précaire à l’ombre de la mort. Ainsi qu’il l’écrit :

“Je me sens souvent traqué par la mort. Un sentiment cynique pèse sur mon coeur. Je suis envahi par une solitude absolue. Pour autant, je ne désespère pas. Je m’efforce de vivre ; je lutte pour vivre.” (我常覺到死在跟隨著我,嫉世的情緒壓在了我底心頭,我全都被絕對的寂寞所侵占,但是我卻沒有走絕路,我在求活掙扎著求活)³¹³

Les ténèbres de la mort s’emparent aussi bien de la vie du poète que de sa poésie. Mais nous allons discuter de ce thème de la mort plus loin.

Ayant acquitté ses dettes, il revient à Paris. Mais Paris a changé ! Paris n’est plus ce qu’elle était pour le poète. Après qu’il ait été “initié” au monde des misérables, une promenade le long de la Seine ne peut plus “gonfler son coeur d’un plaisir indescriptible” mais d’un dégoût profond. Dans son poème en prose *La nuit hivernale au bord de la Seine* (*Seine 河邊之冬夜*), qui fait penser à une sympathie baudelairienne avec les misérables, le poète exprime avec indignation son aversion à

³¹² *Ibid.*, p. 76.

³¹³ *Ibid.*, p. 77.

l'égard de Paris :

*Aprement, la nuit hivernale enveloppe Paris tout entier. Peu à peu, cette ville luxueuse se plonge dans le silence. . . En ce moment-là, il y a peu de voyageurs au bord de la Seine hormis des pauvres profondément endormis au milieu des feuilles mortes. . . Sous une lune laiteuse, on peut voir vaguement les silhouettes de ces pauvres : émacié est leur visage et ébouriffée leur tête. Enveloppés d'un court vêtement en lambeaux, ils s'allongent là, immobiles comme des cadavres. . . Le vent pleure en sanglots. Pleurant en sanglots, il semble vouloir déclarer à tout le monde que cette ville pleine d'une civilisation moderne est une fosse remplie de maux. . . Hélas ! Que je regrette de ne pouvoir incendier Paris, cette ville luxueuse, jusqu'à ce que rien n'y reste. (冷酷的冬夜籠罩了巴黎全城,繁華的都市漸漸地入了寂靜. . . 這時,行人稀少的河邊有幾個貧民酣眠在敗葉之中. . . 天上的月色有點朦朧,隱約地可看見這幾個人影:都是容顏瘠瘦,都是亂髮蓬蓬,都是裹著件襤褸的短衣,像死了一樣的臥著不動. . . 風儘管是悲鳴,悲鳴,就好像在向人昭示,昭示這近代文明之區是一個罪惡的深坑. . . 唉,我恨不得,恨不得放起火來把這繁華的巴黎城,燒一個乾淨)*³¹⁴

Quoiqu'il éprouve de l'antipathie pour Paris comme centre capitaliste, il admet que cette ville ne manque jamais de le transporter dans un "ailleurs" spirituel, qu'elle ne manque jamais de lui donner de "nouveaux cadeaux". À Paris, il s'immerge dans une atmosphère décadente :

La maladie, la folie fin de siècle m'est arrivée. Je buvais de l'alcool. J'en buvais à dessein. Les cafés du quartier latin voyaient ma présence tous les jours. Avec un livre et des papiers, j'y passais toute la journée ou même toute la nuit. Dans ces cafés où foisonnaient lignes et couleurs, qui se remplissaient de la discordance engendrée par une convergence de différentes musiques, je me plaisais à lire des chefs-d'oeuvres littéraires ou à écrire de la poésie. . . Je savourais l'oeuvre des écrivains depuis

³¹⁴ Wang Duqing., *Oeuvres de Wang Duqing choisies par le poète lui-même*, p. 77-79.

Baudelaire. Avec l'avidité d'un gourmet, j'essayais de digérer leur art. . . Possédé par une passion toute chaude, je m'appliquais à créer de la poésie. Pour satisfaire ce désir de création, jour après jour, je me creusais la tête en quête de phrases émouvantes ou de mots justes. . . D'un autre côté, j'étais conscient de ma destinée humble en tant qu'homme venu d'un pays oriental quasi-colonisé. Où que j'allasse, je me sentais en conflit avec cette société française. . . Je ressemblais à un vagabond privé de chez lui dans cet ici-bas. Cela a provoqué dans ma conscience une aversion infinie à l'égard de ce monde. Incontrôlable, je me suis permis de mener un mode de vie morbide. Ainsi l'art de l'école de l'art pour l'art m'a-t-elle saisi étroitement. (世紀末的殘病猖狂到了我的身邊, 我吃酒, 我意識底去吃酒. 拉丁區的咖啡館每天都有了我底足跡. 我挾著一本書和一卷稿紙, 在咖啡館中坐盡一個白晝甚至一個整夜, 我在那擠滿著線條, 色彩, 以及各種音樂的紛亂與嘈雜之中, 很興奮地讀著些文學名著或是寫著詩歌. . . 我咀嚼著包特萊爾以下的作家, 用了貪饕的情勢我去消化他們. . . 我全身發熱地做著創作的工夫, 為了自我的滿足, 我搜索著一種特別動人的句法和一個恰好的字眼過我的日子. . . 而同時自己又是背負著東方半殖民底悲賤的命運, 處處又和目前所接觸的社會發生衝突... 我像是一個在這個世界上找不到安栖之處的流浪者一樣, 我底意識竟對於這個世界起了無限的嫌惡. 不能自制地, 我走到一種病態的生活方式里面去. “為藝術而藝術”的藝術便是在這種情形下面緊緊地抓住我了)³¹⁵

Dans cette ambiance décadente, il acquiert un goût immodéré pour le brouillard et les feuilles mortes :

J'adorais les villes, surtout celles enveloppées d'un brouillard épais hivernal, celles où se tiennent debout des cheminées d'usine au milieu d'un air à l'odeur de moisi, celles où s'accumulent des feuilles mortes à côté de la rue. Pour me satisfaire de cette beauté, j'ai parcouru tous les quartiers ouvriers de Paris. De nombreuse fois, j'ai passé toute la nuit dans une rue pleine d'un vent glacial. Ma poésie était toute remplie de souffles d'un vagabond. Je menais complètement une vie de bohème. (我喜歡都市, 但是我喜歡的幾乎是被冬天的混霧所籠罩, 工廠的煙突聳在發霉的空氣裏面, 馬路上堆積著已死的落葉的那種都市. 為了滿足我這種

³¹⁵ Wang Duqing, *Ma vie en Europe*, p. 80-81.

情調的要求,我走遍巴黎底工人區域,有時我甚至在寒風中的馬路上去立一個通夜.我的詩是那樣的充滿了浪人的呼吸,我的生活也完全是 *Bohème* 底生活了) ³¹⁶

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le thème de la mort règne dans la poésie de Wang Duqing. Que chez le poète se répète ce sujet reflète, d'une part, sa biographie où la vie est constamment menacée par les ténèbres de la mort. D'autre part, il est peut-être dû à l'influence de la littérature française fin de siècle hantée par l'image de la mort. Dans sa poésie, Wang Duqing revêt la mort d'une double dimension. D'un côté, elle est responsable d'une séparation éternelle entre ceux qui s'aiment comme dans *Dernier espoir avant la mort* (死前的希望) :

.....
*Le vagabondage et la mélancolie ont vu passer la moitié de ma vie.
À peine ai-je vu ce cimetière-là, solitaire et désolé,
Je m'imagine la chambre qu'on va préparer pour mon dernier
[repos. . .*

.....
*Oh ! Je voudrais tant que tu mettes tes lèvres sur les miennes.
Jeune dame, pardonne-moi d'une telle demande absurde !
Je ne sais si la mort va venir m'emporter ce soir ou demain
Car mon visage est si pâle et ma figure émacié.
Je ne te supplie que de toucher mes lèvres avec les tiennes
Oh ! afin d'avoir un éternel sommeil tranquille dans mon tombeau.
(我是被流浪憂愁送了我過去的半生 ;
我一看見了那寂寞的荒涼的墳場,
我便想到了我最後要休息的臥房. . .*

.....
*哦,我只願你底唇兒落在我的唇上,
年輕的夫人,請你恕我這樣的荒唐 !
我不知道是今晚或明天就要死去,
因為我是這樣的蒼白,這樣的清癯. . .
我只求你的唇兒在我的唇邊來一沾,*

³¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

Paradoxalement, la mort, d'un autre côté, conserve l'amour. Elle garantit une union éternelle entre deux personnes qui s'aiment. Dans *Élégie* (哀歌), le poète souhaite creuser une fosse profonde pour s'y reposer toujours. Dans son imagination, après qu'il sera mort, "Auprès de ce chemin en ruines il y aura pour [lui] une nouvelle tombe / Isolés se trouveront [ses] ossements couverts sous de mauvaises herbes" (那廢路旁邊定有一座濕墓/在亂草裏孤立地掩著我底瘦骨). Il conçoit aussi que sa bien-aimée vienne le chercher : " ... Dans le silence résonnent soudain des pas solitaires / Voici venir ma bien-aimée de loin sur un petit chemin / . . . / . . . Comme enlevés par le vent froid, ses sanglots tristes / Se répandent partout sur ce terrain vague / Effrayée, la lune crache une clarté encore plus pâle" (...那沉靜中忽響著寂寞的步音/由遠山徑上來了我的愛人/. . ./. . . 她那淒婉的哀聲/被冷風捉著向遍野傳送/月兒也像驚訝地吐出了更慘澹的光明). Sa bien-aimée est tellement affligée qu'elle s'évanouit, "les lèvres sur la terre fraîche de [la] tombe" (唇兒親著我墓下的新泥) : "Elle dort auprès de ma tombe, couverte de feuilles mortes / Dorénavant, jamais elle ne s'éveille, accompagnée par ce tas de terre" (她還睡在我的墓側為落葉護蓋/從此她便伴著那個土堆,再也沒有醒來)³¹⁸.

Revenons à la vie de Wang Duqing à Paris. Par l'intermédiaire d'un ami français, il fréquente le milieu des hommes de lettres parisiens. Sympathisant du marxisme, cet ami, privé d'une jambe par la Première Guerre mondiale, se distingue par une érudition étonnante. Dans un café du quartier latin, le poète fait sa connaissance à l'occasion d'un débat dans lequel s'engagent celui-ci et "un homme à une barbe blanche touffue" (滿口白鬚鬚的老頭). Attiré par cette discussion qui a lieu à une table voisine, il se joint aux deux autres hommes. Que son ami et lui partagent de

³¹⁷ Wang Duqing, *Oeuvres de Wang Duqing choisies par le poète lui-même*, p. 58-59.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 1-5.

semblables arguments lors du débat est à l'origine de leur amitié. Quant à leur opposant, cet homme âgé, qui est-ce ? C'est le grand écrivain français Anatole France, qui, selon le poète, "à la fin de cette discussion échauffée, exprima sa colère à l'égard de sa défaite en haussant les épaules et en marmonnant sans cesse, 'Vous aurez beau faire : Je doute ! Je doute !'" (在辯論散場的時候,這位偉人儘管聳著肩膀表示自己失敗後的憤怒,並且口裏還不斷咕嚕著,“說不管怎樣,我總是懷疑,懷疑”) ³¹⁹

Après qu'il ait connu Anatole France, il le fréquente. Celui-ci lui demande parfois de traduire des poèmes de Li Bai (李白) pour lui. Une fois, sur l'invitation de l'écrivain français, le poète chinois prend un repas chez lui avec son ami érudit et l'écrivain espagnol Blasco Ibañez. Lors du repas, Anatole France soulève le sujet du socialisme et se professe bolchevik. À cette déclaration, Ibañez répond par un cri furieux puis des propos sarcastiques : "Si vous vous prenez pour un bolchevik, laissez-vous tout d'abord mettre en prison à plusieurs reprises avant de vous livrer à cette prétention. Sinon, je vous propose de parler de femmes et de vin." (你若是要自命是一個包爾塞維克時,那你先進去幾次牢獄後再來誇張. . . 不然,我勸你還是談談女人和酒比較好些) ³²⁰ À la surprise du poète, Anatole France ne se fâche pas contre ce nationaliste espagnol. Il rétorque simplement qu'il doute de toute chose. "Peut-être il doute même du fait qu'il se tienne pour un bolchevik", pense le poète. (意思似乎是說就是他自命也是一員的包爾塞維克到頭也還是使他懷疑) Après, poussé par — selon ses propres termes — "[il] ne sait quelle idée passée dans le coeur" (不知道是一個什麼念頭在我心裏起伏了一下) ³²¹, Wang Duqing s'éloigne d'Anatole France.

Son ami français le présente à Loti aussi. Notre poète chinois ressent toutefois encore moins de sympathie pour celui-ci que pour Anatole France. Loti aime lui parler

³¹⁹ Wang Duqing, *Ma vie en Europe*, p. 58-59.

³²⁰ *Ibid.*, p. 62.

³²¹ *Ibid.*

de l'Orient, surtout de la Chine. “Il ne semblait jamais pouvoir oublier les pays où il avait voyagé. Il racontait sans cesse son passé avec l'entrain d'un vieux poète qui se remet en mémoire.” (他好像始終還不忘記他早年浪游過的地方,用一種詩人回憶的神氣他總不停地追憶往事)³²² Une fois, le poète lui demande son opinion sur la querelle entre Barbusse et Romain Rolland. L'autre répond avec une froideur décevante : “[Je] ne [m]'intéresse jamais à ce genre de dispute où on se crée à soi-même des ennuis.” (他從來就不管這些徒去自擾的爭論)³²³ Si pour Wang Duqing, Anatole France représente “la sagesse d'une bourgeoisie mourante” (資產階級臨終的智慧)³²⁴, Loti se révèle comme “le fonctionnaire loyal au service d'un gouvernement impérialiste” (為帝國主義政府服務的一個忠實的官吏)³²⁵ quelque habilement qu'il puisse décrire la vie des gens des catégories inférieures. Sans vraiment être en sympathie avec ceux-ci, il voit en eux les “matériaux pour sa poésie” (作詩的材料)³²⁶. Tout en reconnaissant les deux écrivains français comme des “géants littéraires”, le poète chinois se rend compte que ni l'un ni l'autre ne lui ressemblent à cause de leur idéologie bourgeoise.

Comme le soutient Michelle Loi, “il est vrai que Wang Duqing, contrairement à Li Jinfa à la même époque, a eu beaucoup plus de chance dans ses relations avec les Français.”³²⁷ Mais d'un autre côté, de même que Claude Aveline, à qui elle fait allusion dans *Poètes chinois d'écoles françaises*, elle adopte une attitude réservée envers l'authenticité des récits de Wang sur ses rapports avec des écrivains français. “Ici commence la difficulté de démêler le roman de la réalité”, dit-elle³²⁸. Quant à Aveline, d'après elle, il “ne croit pas la véracité de notre poète : le portrait et toutes les

³²² *Ibid.*, p. 61.

³²³ *Ibid.*, p. 60..

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*, p. 60.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ M. Loi, *op.cit.*, p. 20.

³²⁸ *Ibid.*

anecdotes qui suivent lui semblent trop bien correspondre aux clichés ‘d’exportation’ d’Anatole France. Le poète l’a sans doute connu et peut-être aussi fréquenté, mais il romance vraisemblablement le tout à des fins d’‘exotisme’.”³²⁹

Dans *Ma vie en Europe*, outre l’amitié qu’il partage avec des hommes de lettres français, Wang Duqing raconte aussi une relation ambiguë entre une jeune femme française et lui-même, une relation où se mélangent une générosité amicale et une sensibilité amoureuse. Est-ce possible qu’il romance également cette relation pour que son texte soit plus exotique ? De même, ici s’entremêlent probablement la fiction et la vérité, d’autant plus que quelques années avant qu’il n’écrive *Ma vie en Europe*, il a signé deux textes qui font allusion à cet épisode de sa vie. Les deux textes en question renvoient à un poème et à une nouvelle qui portent le même titre : “Après trois ans” (三年以後)³³⁰. Cette amitié amoureuse entre Wang et la jeune femme française devait leur servir de source d’inspiration si l’on en croit les souvenirs du poète.

Selon *Ma vie en Europe* du poète, il fait la connaissance de cette femme quand il est logé chez M. Morel, le propriétaire, à la campagne. Dans la maison et le jardin de ce dernier, il passe “du temps poétique” (有詩意的時光)³³¹. Fille de son propriétaire, elle s’appelle Marguerite. Sous la plume du poète, c’est une femme qui ne semble pas appartenir à cet ici-bas ; elle a l’air d’être venue de “l’ailleurs”. Son visage est si pâle et sa figure si délicate qu’on dirait une fille souffrant de pneumonie. Elle est taciturne. C’est la musique qui parle pour elle : “Ses yeux bleus se fixaient souvent sur ses partitions comme à la recherche de paroles appropriées à son cœur parmi ces notes compliquées.” (一雙碧藍的眼睛常盯著她的樂譜,好像要在那些複

³²⁹ *Ibid.*, p. 20-21.

³³⁰ Comme le précise Wang Duqing dans la préface de *Ma vie en Europe*, cet ouvrage est achevée en décembre 1931. Le poème et la nouvelle en question se trouvent respectivement dans le recueil poétique, *Devant la statue de notre-dame*, publié en 1926, et dans le numéro sept de *Création (le mensuel)*, paru en 1927.

³³¹ Wang Duqing, *Ma vie en Europe*, p. 31.

雜的音符上去尋她心中想流露的言語一樣)³³² Elle est, de plus, une muse pour le poète : “Une atmosphère onirique m’assujettit de façon agressive. Au milieu de rythmes musicaux, cette jeune fille, belle comme une malade de pneumonie, a injecté dans mon inspiration juvénile du sang à la fois rempli de mélancolie et de passion.” (夢幻的情調帶著襲擊的情勢來籠罩我了.那位肺病式的少女用音樂的動律把傷感和情熱兩方面的血液注射到我青春的靈感中)³³³

Au milieu d’un décor laborieusement présenté par le poète, le Chinois et la Française sentent éclore leur amour :

Au crépuscule, au-delà des fenêtres du salon, la pluie printanière tombait. Marguerite était allongée sur un canapé, avec un recueil poétique de Musset à la main. J’étais debout derrière le dossier du canapé. Je me penchais vers elle jusqu’à ce que mon menton ait presque touché son épaule. Nous lisions ensemble un poème. . . Les battements de son coeur menaçaient d’entrer dans mes oreilles. Sa voix tremblait au point qu’elle dut arrêter la lecture. Débarrassée du livre, elle me regardait avec ses yeux qui me semblaient exotiques. . . (是在一個黃昏的時候,客廳底窗外正落著春雨.馬格里特姑娘倚在一張長沙發椅上,手裏拿著一本謬塞的詩集.椅背後面站著我,把腰彎了下去,下頷幾乎偎在她的肩頭.我們合讀著一首詩. . . 她的心臟底跳動簡直逼進了我底耳朵,她讀詩的聲音一直顫抖到不能再讀.結果是拋棄了那本詩集,用她那一對在我看來是 *exotique* 的眼睛不停地注視著我)³³⁴

Mais à ce moment où leur amitié est sur le point de se transformer en amour, notre poète serre le frein — et il demande à ses lecteurs de le croire — car il prend en considération l’écart entre son amie et lui-même. Compte tenu de son vagabondage, il ne peut faire autrement que de refuser “cette jeune fille étrangère bourgeoise” (這位

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*, p. 32-33.

異國の有閑階級底少女)³³⁵.

Si l'on tient ce récit pour représenter plus ou moins la réalité, on aura raison d'inférer par là que le séjour très agréable qu'avait fait le poète à la campagne française chez son propriétaire et Marguerite, devrait inspirer la nouvelle *Après trois ans* et le poème qui porte le même titre. Dans cette nouvelle, M. Morel devient M. Hugo. Marguerite garde toutefois son prénom, mais à la différence de la "réalité", sa mère est décédée. Pour combler sa solitude, M. Hugo passe tous ses soirs dans un café. Marguerite, non moins solitaire que son père, trouve en le poète le meilleur des compagnons. Ainsi sentent-ils bourgeonner leur amour. Mais toujours conscient de son vagabondage, le poète quitte Marguerite malgré tout. Trois ans après, il revient et trouve Marguerite amoureuse d'un jeune homme. Avant de partir, en tant que "grand frère" de Marguerite, il encourage ce jeune couple à se fiancer aussi tôt que possible.

Quant au poème *Après trois ans*, pastiche d'un poème verlainien qui s'intitule exactement ainsi³³⁶, il se focalise plutôt sur la vie intérieure du poète exilé, rongé par le regret en revoyant la maison et le jardin qui lui étaient naguère familiers. Il partage d'ailleurs de semblables images avec "l'original". L'expression aigre-douce : "Rien n'a changé", qui figure dans celui-ci, y est aussi reprise. Ainsi le poème :

³³⁵ *Ibid.*, p. 33.

³³⁶ Le poème de Verlaine *Après trois ans* se trouve dans *Poèmes saturniens*. Il est comme suit :

Ayant poussé la porte étroite qui chancelle,
Je me suis promené dans le petit jardin
Qu'éclairait doucement le soleil du matin
Pailletant chaque fleur d'une humide étincelle.

Rien n'a changé. J'ai tout revu : l'humble tonnelle
De vigne folle avec les chaises de rotin
Le jet d'eau fait toujours son murmure argentin
Et le vieux tremble sa plainte sempiternelle.

Les roses comme avant palpitent ; comme avant,
Les grand lys orgueilleux se balancent au vent.
Chaque alouette qui va et vient m'est connue.

Même, j'ai retrouvé debout la Velléda
Dont le plâtre s'écaille au bout de l'avenue,
— Grêle, parmi l'odeur fade du réséda.

*C'est le même chemin ancien pavé de pierres blanches.
Comme avant, sous le pont coule lentement de l'eau verte.
Comme avant, de grands saules pressent le chemin de deux côtés.
Au bout du pont, c'est la même maisonnette isolée.
Lentement je pousse la porte du jardin.
Effrayés, des oiseaux se mettent à voler en criant.
La terre est parsemée de feuilles mortes et de fleurs fanées.
Les vignes, palpitantes, protègent un escalier de brique près du mur.*

*Oh ! rien n'a changé. Rien n'a changé !
Sauf qu'à côté des marches du seuil, une mousse glissante couvrent le
[sentier
Alors que jadis elle en était absente quand j'étais encore là.
À part cela, rien n'a changé. Rien n'a changé !*

*Oh ! il n'est que trois ans écoulés, trois ans écoulés !
Mon coeur était serein et stable quand j'étais encore là.
Maintenant je suis un libertin qui ne connaît aucun espoir.
Il n'est, à vrai dire, que trois ans écoulés, trois ans écoulés !
(還是這用白石,鋪著的古舊的道路,
還是這綠色的河水在橋下緩流,
還是這兩行夾著道路的高柳,
還是這孤立的矮莊據在橋頭.
我慢慢地推開這莊園的門扉,
驚起了一羣小鳥在喧叫亂飛,
各種的樹葉,花枝,落滿了一地,
葡萄蔓顫動地護著那牆邊的磚梯.
哦一切都未曾改變,未曾改變!
只是往日我住在此地時,門內的階前,
沒有這許多封住了人徑的,滑腳的苔斑:
此外一切都未曾改變,未曾改變.
哦,不過三年的光陰,三年的光陰!
但是當我住在此地時,心胸尚是恬靜,安穩,
今日,我卻成了一個放蕩的,無希望的人...
其實不過三年的光陰,三年的光陰)³³⁷*

³³⁷ Wang Duqing, *Devant la statue de Notre-Dame*, p. 4-5.

En France et en Italie, il connaît d'autres aventures amoureuses. Sur la liste de ses amantes se trouvent une autre Française, une Chinoise mariée et une Italienne. Selon le poète, la mère de cette Italienne est tellement jalouse de la relation entre sa fille et lui-même qu'une fois dans un élan d'exaspération, elle le dénonce comme "déverginateur"³³⁸. Cette appellation fait de lui un vrai libertin digne de ce nom.

En 1925, en Chine survient l'incident dit du 30 mai, un événement que nous avons mentionné plus haut. Il est à l'origine du retour de Wang Duqing en Chine, son pays natal dont il souhaite partager le destin. Ayant connu le poète comme décadent, cette fois, le café parisien témoigne de ses émotions patriotiques. Il apprend la nouvelle de cet incident quand il s'abandonne au spleen face à son verre de rhum. Ainsi qu'il le dit, cette nouvelle, "comme un coup de tonnerre, m'a réveillé en sursaut d'un rêve doux" (好像是一個晴天霹靂一樣,把我從沉夢中驚醒)³³⁹. Se rangeant aux côtés des gouvernements occidentaux coloniaux à Shanghai, les journaux français critiquent sévèrement les ouvriers-manifestants chinois, les traitant de "barbares" (野蠻), "irrationnels" (無理取鬧) et "dignes d'être tous massacrés sans pitié" (應該革殺無赦)³⁴⁰. Cela porte la colère du poète à son comble. Son poème *Avant le retour* (動身歸國的時候) enregistre la voix de cet enfant prodigue converti au patriotisme, une voix qui, pleine de remords, fait penser à celle de Verlaine dans *Le ciel est bleu par-dessus le toit* :

*Dieux ! Laissez-moi avoir honte, avoir honte du passé pour ce
[gaspillage d'un temps précieux !
Dieux ! Laissez-moi regretter, regretter le passé pour ces erreurs de
[ma vie !*

³³⁸ Wang Duqing, *Ma vie en Europe*, p. 119.

³³⁹ *Ibid.*, p. 122.

³⁴⁰ *Ibid.*

*Qu'ici pour la dernière fois je verse encore des larmes qui témoignent
[d'une tristesse incurable :
Mais ce n'est pas du chagrin de l'adieu que je pleure. Je pleure sur
[moi qui abandonne les folles joies des années de jeunesse,
Les folles joies de ces années de jeunesse sont déjà perdues sans
[laisser de traces,
S'il fallait songer à les rendre, oh ! c'est impossible, impossible,
[impossible, impossible !
Je le sais, il n'y a plus que la solitude, la tristesse, la douleur et le
[désespoir pour m'accompagner en chemin,
Je le sais, il n'y a nul remède à cette blessure que j'ai au coeur,
Je le sais, le temps est venu de mettre un frein à ma vie frivole,
Je le sais, ce n'est qu'en allant aimer ma patrie que je puis racheter
[mes fautes,*

341

.....
(俺！讓我慚愧罷，慚愧我過去對於有用時間的荒廢！
俺！讓我悔恨罷，悔恨我過去對於自己生命的失遺！
我最後再向這兒丟著表示終不能抑制悲慨的眼淚：
但這不是惜別，是哭我棄在這兒的那些少年的狂歡！
我那些少年的狂歡，是早已沒有了蹤影，
我要是在想收回，哦，不能，不能，不能，不能。
我知道只有孤苦，憂愁，痛瘡，絕望陪伴我的前途：
我知道沒有什麼安慰，可使我心上的病傷平復；
我知道現在是時後已到，須當收束我放蕩的生活，
我知道我除了去愛故國，再沒有方法贖我的罪惡)³⁴²

Par ailleurs, dans le poème, le poète chinois insère nottament des vers en français, vers écrits par lui-même, comme par exemple “Adieu Quartier latin, adieu bouquineries, adieu marronniers” ou ce quatrain suivant :

*Assez vu ! sur les boulevards, les gens lents ou gais,
Assez vu ! toutes les longueurs des ponts et des quais,
Assez vu ! devant Notre-Dame, les yeux des filles éclatants de*

³⁴¹ Traduction française de Michelle Loi.

M. Loi, *op.cit.*, p. 75.

³⁴² Wang Duqing, *Oeuvres de Wang Duqing choisies par le poète lui-même*, p. 52-53.

[flammes,
Assez vu ! sur les Champs-Élysées la vive volupté du pas des
[femmes ³⁴³.

À la fin du poème, il évoque la Seine. Malgré la beauté envoûtante de cette rivière qui a inspiré tant d'artistes, il veut retourner dans son pays natal pour avoir sa part au sort funeste de celui-ci :

Seine, Seine, toi aux verts profonds, aux couleurs de paix, même de toi je ne me soucie plus, toi dont la voix se fait parfois si douce et parfois violente, même de toi je ne me soucie plus ; toi si émouvante sous les soleils couchants, même de toi je ne me soucie plus ³⁴⁴. (就是你有深綠而平靜的顏色,我也不管了! 就是你有柔和或奔放的聲音,我也不管了! 就是你有在夕陽中誘人傷感的情調,我也不管了) ³⁴⁵

Dans le quatrain écrit en français par le poète lui-même comme dans ce passage cité ci-dessus, Mu Mutian relève aisément l'influence de Rimbaud et de Verlaine. Comme il le dit :

Dans “Avant le retour”, bien des vers se présentent comme imitations de Rimbaud. Les vers qui débutent avec “Adieu” “Assez vu”, ne font-ils pas penser à lui ? À la fin du poème, l’apostrophe “Seine, Seine. . .” peut évidemment passer pour une copie de Verlaine dans “Nocturne parisien”. (又如“在動身歸國的時候”那首詩中,很多樂豹的影響.如其中的“Adieu. . .” “Assez vu. . .”等不是來自樂豹嗎?而“動身歸國的時候”的末段等等,顯然是拷貝魏爾林的“巴黎夜曲”) ³⁴⁶

³⁴³ *Ibid.*, p. 51-52.

³⁴⁴ Traduction française de Michelle Loi.

M. Loi, *op.cit.*, p. 76.

³⁴⁵ Wang Duqing, *Oeuvres de Wang Duqing choisies par le poète lui-même*, p. 56.

³⁴⁶ Mu Mutian, «Wang Duqing et sa poésie» (王獨清及其詩歌), in Chen Dun et Liu Xiangyu (éds.) *op.cit.*, p. 265.

En 1926, en Chine, sur l'invitation de Zheng Boqi, Wang Duqing adhère à la société "Création". À partir de 1927, il est, entre autres, rédacteur de la revue *Création* jusqu'à l'interdiction de celle-ci en 1929. Entre-temps, ayant abandonné le symbolisme, il préconise une littérature "révolutionnaire". Dans sa poésie, Shanghai supplante Paris comme l'objet de ses malédictions. Il voit dans la première ville comme dans la seconde deux mondes séparés par le plus grand écart qu'on puisse imaginer — ceux des riches et des pauvres. Il éprouve une compassion débordante surtout pour les ouvriers shanghaiens, ceux exploités par les capitalistes, et fait de leur situation déplorable le motif de son poème *Le spleen de Shanghai* (上海底憂鬱)³⁴⁷.

Dans les années trente, en communion avec une Chine écrasée par le fascisme japonais, il prône une "poésie pour les masses" (大眾詩歌) et met en valeur le réalisme. Contrairement à ce qu'il a prêché au sujet de la valeur esthétique de mots ou de phrases étrangers insérés dans un poème écrit en chinois³⁴⁸, il assigne à la poésie la mission de "mettre en plein jour le langage particulier à la basse société" (發掘下層社會底用語)³⁴⁹. En 1935, à l'occasion du trentième anniversaire de la mort de Verlaine, il est invité à faire un discours sur ce grand poète français. Dans son discours, intitulé "Verlaine et moi" (我與魏爾冷), il assume une attitude critique envers les poètes symbolistes qu'il adorait auparavant. Selon lui, ceux-ci "éprouvent, d'un côté, de l'antipathie pour la bourgeoisie qu'ils considèrent comme 'vulgaire', mais, d'un autre côté, ils évitent avant tout de s'engager dans une lutte sociale pratique. Déchirés entre ces deux tendances qui se contredisent, ils ne peuvent rien faire que de se plonger dans le désespoir, de s'adonner imprudemment à des plaisirs morbides pour parvenir à un effet d'engourdissement" (一面在厭惡著他們所謂'俗人'的有產階級,一面卻極端要避免所有實際的社會的鬥爭.這兩重性的傾向使他

³⁴⁷ Wang Duqing, *Oeuvres de Wang Duqing choisies par le poète lui-même*, p. 99-106.

³⁴⁸ Wang Duqing, «De la poésie II», p. 98.

³⁴⁹ Pan Songde, *Les poétiques de 40 poètes chinois modernes*, p. 196.

們不能不沉溺到絕望中去,而胡亂地用病態的享樂以麻醉自己)³⁵⁰

Quant à sa *Vie en Europe*, il l'achève en 1931. Dans cette oeuvre où s'estompe la frontière entre rêve et réalité, est-ce qu'il s'agit d'une vie rêvée ou d'un rêve vécu ? Dans la préface de cet ouvrage, le poète écrit :

*Nous sommes en décembre 1931. J'ai trente-trois ans. Ma vie est misérable, mais je la vis avec sérieux. En ce moment, la Manchourie souffre de l'invasion des Japonais. . . Bien que je végète dans cette vie pauvre et douloureuse, avec tant de résolution que de patience, j'attends qu'arrive l'époque qui se révèle à moi. (現在時間是一九三一年十二月,我的年紀是三十三歲,生活是困苦的,然而卻是嚴肅的.中國是正當日本帝國主義侵略滿州的時候... 我在我困苦的生涯中,堅決地,耐死地,等著那要顯現給我的時代的來臨)*³⁵¹

Malheureusement, ce temps idéal ne semble exister que dans son attente. Parce qu'il est devenu trotskiste, il est âprement critiqué par ses anciens amis et les responsables du Parti Communiste de Chine à Shanghai. Cible des blâmes intransigeants provenant de ceux-ci, il meurt en 1940. Pour la même raison, l'institution littéraire ne le reconnaît pas. Après sa mort, son nom demeure longtemps dans l'obscurité. On ne revalorise son oeuvre que vers la fin des années quatre-vingt.

*“À l'instar des poètes français symbolistes, j'ai envie de doter mon écriture de musique et de couleurs.” (我很想學法國象徵派詩人,把色與音放在文字中)*³⁵²

La manière dont Wang Duqing conçoit la poésie se concrétise dans une lettre destinée à Mu Mutian et Zheng Boqi et qui apparaît dans *Création* en 1926 sous le

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 197.

³⁵¹ Wang Duqing, «préface», *Ma vie en Europe*.

³⁵² Wang Duqing, «De la poésie II», p. 90.

titre “De la poésie II”. En tout point, son esthétique est fortement influencée par la poésie occidentale, surtout la poésie française. Tout d’abord, comme Mu, le poète suit le romantisme. Peut-être est-ce cet intérêt pour celui-ci qui fait naître en lui de la sympathie pour les écrivains de la société “Création”. Toutefois, de même que Mu aussi, il change bientôt de goût. Après le romantisme, c’est la littérature française fin de siècle qui vient à son tour le nourrir. Certes, ce changement de prédilection littéraire est indissociable de son séjour en France où il s’immergeait dans une atmosphère décadente.

Chez les symbolistes français, Wang Duqing reconnaît en particulier la délicatesse créée par le mariage de la musique et de la couleur. “À l’instar des poètes français symbolistes, j’ai envie de doter mon écriture de musique et de couleurs”, affirme-t-il. À la poursuite de cette beauté symboliste, il renonce à un passé littéraire nourri par des romantiques comme Byron, Hugo etc... Au sujet de sa métamorphose, il approuve l’opinion de Guo Moruo : “Que je me passionne pour le symbolisme constitue, selon Guo, une conversion de ma part. Il a raison car auparavant, j’ai composé de la poésie uniquement à la manière de Byron ou de Hugo.” (郭沫若說我愛上了象徵派底表現法,要算是一種變更:因為我從前的作詩法全是 Byron 式的, Hugo 式的,這話很不錯)³⁵³

En ce qui concerne la musique dans la poésie, il évoque Verlaine en citant ce vers connu : “De la musique avant toute chose”. À ce sujet, il voit — sous peine de répétition — dans *Chanson d’automne* la manifestation du “plus haut degré du talent poétique” car dans ce poème, “Verlaine crée une musique harmonieuse avec un minimum de mots”. Il avoue d’ailleurs que surtout au niveau de l’effet musical, son poème, *En sortant du café*, est, répétons-le, redevable à *Chanson d’automne*.

Quant à la couleur dans la poésie, il fait allusion à Rimbaud. À ses yeux, celui-ci

³⁵³ *Ibid.*

est étrangement doué d'une ouïe chromatique. Ce vers rimbaldien : "A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert" représente pour Wang Duqing une "invention" prodigieuse de la part du poète français. D'ailleurs, puisque "la poésie de Rimbaud est vraiment au-dessus de la compréhension du commun des hommes" (他底詩實在非一般人所能了解), le poète chinois exhorte ses amis, Mu Mutien et Cheng Boqi, à "la lire avec autant de sensibilité que possible pour y voir des couleurs insolites" (要是有人能用很強的 sensibility 去誦讀,我相信定會得到異樣的色彩)³⁵⁴. Inspiré par Rimbaud, notre poète cherche à créer une poésie colorée malgré, comme il l'admet, l'entrave constituée par le chinois. À ce propos, il présente son propre poème comme le résultat de cette tentative :

*Sous cette lumière verdâtre, je la regarde avec folie.
Je regarde ses cheveux d'un jaune tendre,
Ses yeux d'un bleu foncé et son visage blond pâle.
Oh ! sous cette lumière verdâtre envoûtante !
(在這水綠色的燈下,我癡看著她,
我癡看著她淡黃的頭髮,
她深藍的眼睛,她蒼白的面頰
啊,這迷人的水綠色的燈下)³⁵⁵*

Du côté du décadentisme, Wang Duqing prend Laforgue pour modèle. Il apprend de celui-ci l'art de "la répétition de mots ou de phrases modulés comme un refrain" (疊字疊句). Ainsi qu'il le dit :

Récemment, je me plaisais à utiliser des répétitions de mots ou de phrases dans ma poésie. À mon avis, c'est un art qui traduit les battements d'un coeur ému par des sensations très fortes. C'est aussi un art qui excite les lecteurs de sorte que leurs nerfs tremblent. . . Spirituellement, je tiens

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 94.

³⁵⁵ *Ibid.*

Laforque pour mon maître. Avant, son recueil poétique se trouvait au chevet de mon lit. Je le lisais minutieusement jour et nuit. Soit dans un café, soit lors d'une promenade, il me tenait compagnie. Sans doute, Laforque est-il un poète qui par rapport aux autres, aime beaucoup cette technique de la répétition. Par celle-ci se caractérisent ses poèmes "L'Hiver qui vient" et "Dimanches". . . (我近來做詩,很愛用疊字疊句,我覺的這是一種表人感情激動時心臟振動的藝術,並是一種刺激讀者,使讀者神經發生振動的藝術... 而Laforque是我精神上的maître. 我曾把他的詩集放在床頭日夜熟讀,我曾把他的詩集帶到咖啡館,帶到散步場去和我相伴. 不錯,他就是一個最愛用疊字疊句的詩人. 他出名的 L'Hiver qui vient"和 "Dimanches"都是用這種方法的) ³⁵⁶

Tout en aspirant à l'art symboliste, Wang Duqing ne semble ni pouvoir ni vouloir rompre nettement avec le romantisme, dont il a au début pratiqué l'esthétique. Cette école littéraire, qui n'est nullement abandonnée, sert au poète de substrat, d'humus au point que son influence affleure dans la poésie de celui-ci. Rien d'étonnant à ce que, selon Michelle Loi, "un des critiques [du poète] semble assez près de la vérité lorsqu'il dit que Wang Duqing n'a jamais été vraiment un symboliste malgré sa volonté, qu'il reste dans la lancée du romantisme de ses premières amours, c'est-à-dire Byron" ³⁵⁷.

Wang Duqing est si attaché au romantisme qu'il désigne l'esthétique de ce dernier comme étant aussi indispensable à "la poésie la plus parfaite" que celles du symbolisme et du décadentisme. Pour le poète, la meilleure poésie renvoie, en termes plus précis, à la symbiose des traits saillants que possèdent certains poètes appartenant à ces trois écoles littéraires. À ce sujet, il explique :

[P]armi tous les poètes français, j'aime en particulier ces quatre poètes : Lamartine, Verlaine, Rimbaud et Laforque. [Pour ma part], Lamartine cherche à exprimer surtout l'émotion, Verlaine la musique,

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 90.

³⁵⁷ M. Loi, *op.cit.*, p. 23.

Rimbaud la couleur et Laforgue la force. Si cette distinction était assez juste, la poésie idéale, voire la plus parfaite, pourrait se traduire par cette équation : (émotion + force) + (musique + couleur) = poésie (我在法國所有一切詩人中,最愛四位詩人的作品:第一是 Lamartine,第二是 Verlaine,第三是 Rimbaud,第四是 Laforgue. Lamartine 所表現的是“情”(émotion),Verlaine 所表現的是“音”, Rimbaud 所表現的是“色”, Laforgue 所表現的是“力”(force).要是我這種分別可以成立時,那我理想中最完美的詩便可以用一種公式表出 : (情+力) + (音+色) = 詩) ³⁵⁸

Par ailleurs, de même que Mu Mutian, Wang Duqing préconise la poésie pure. Mû par le souci qu’il a de la poésie chinoise de son temps — selon lui, une poésie “très faible en esthétique” (審美薄弱) ³⁵⁹ —, il se réfère à cette poésie en vue d’améliorer la poésie de son pays. Comme Mu, il voit dans la poésie pure le remède à la faiblesse esthétique à laquelle est en proie la poésie chinoise contemporaine. Pour lui, *La bonne chanson* de Verlaine et *Chanson d’été* de Samain sont des poèmes exemplaires de ce genre de poésie ³⁶⁰.

Mais chez Wang Duqing comme chez Mu Mutian, la conception de la poésie pure subit une interprétation forcée. Ni l’un ni l’autre ne lui rendent justice car tous deux omettent de prendre en compte la poursuite métaphysique inhérente à cette poésie. Cette poursuite est, chez Baudelaire, la quête d’une beauté toute formelle, chez Mallarmé, la quête de “la notion pure”, chez Valéry, la quête d’une poésie “réduite à l’essentiel de son principe actif” et chez l’abbé Bremond, la quête d’une expérience religieuse. Wang Duqing centre toutefois son élucidation sur Rimbaud, poète qui connaît une passion dévorante comme la folie. L’exemple du poète français le conduit à conclure qu’“un poète doit avoir un goût étrange au commun des mortels”

³⁵⁸ Wang Duqing, «De la poésie II», p. 91.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 93.

³⁶⁰ *Ibid.*

(一個詩人總應該有一種異於常人的 Goût) ³⁶¹. À partir de quoi, il définit la poésie pure comme “une poésie composée selon ce goût excentrique” (異於常人的趣味製出的詩) ³⁶².

Comme Mu Mutian, Wang Duqing préconise une littérature populaire à part le symbolisme français, et lui non plus ne voit rien de contradictoire dans ce geste. Il est d'accord avec Mu lorsque celui-ci, après avoir laborieusement interprété la théorie baudelairienne des “correspondances” à l'appui de la poésie populaire, exprime l'opinion que cette poésie peut être une poésie pure. Ainsi qu'il le dit :

Le poète doit surtout éviter que sa poésie ne soit compréhensible à qui que ce soit. Celui qui cherche à être compris par tout le monde finit par être un chanteur populaire parmi les femmes et les enfants. Il est loin d'être un vrai poète. Pourtant, au cas où l'oeuvre d'un vrai poète est applaudie par le peuple, c'est que grâce à une heureuse coïncidence, celui-ci comprend jusqu'à un certain degré le sens de cette oeuvre ; ce n'est pas que le poète ait délibérément cherché de la sympathie auprès du peuple. Mutian, à l'égard de cette compatibilité entre la poésie pure et la littérature populaire, tu as expliqué assez clairement. (詩人也是最忌求人了解, 求人了解的詩人, 只是一種迎合婦孺的賣唱者, 不能算是純粹的詩人! 若是詩人的詩篇引動了民眾的鼓掌, 那只是民眾偶然能相當了解詩人的詩篇, 卻並不是詩人故意求民眾了解. 木天, 至於純粹詩歌與國民文學不矛盾的所在, 你已說得很透徹了) ³⁶³

En dépit de tous les efforts investis dans sa métamorphose, le poète ne peut parvenir qu'à un résultat médiocre. La plupart du temps, sa poésie s'enlise dans un exotisme superficiel et un sentimentalisme outrancier. Cette impression est juste formulée par Michelle Loi dans ses observations sur la poésie de Wang Duqing :

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*, p. 94.

Le parti-pris d'un style familier proche de la prose mais sans sa vivacité naturelle, la multiplicité des 'oh' et des 'ah' empruntés sans doute à son 'maître' Laforgue, mais sans la tendre ironie que pouvaient avoir les poèmes de ce dernier, la volonté d'"exotisme" (dont [le poète] se vante auprès de Zheng Boqi), qui incruste dans le poème chinois des quatrains entiers d'un français douteux ou des mots de français qu'il se contente de répéter avec ivresse : 'Marroniers, marroniers, marroniers' sans arriver à dégager vraiment l'essentiel de son émotion d'étranger, tout cela frise le mauvais goût et dégage un ennui assez profond pour décourager assez vite son lecteur. Ce qui est cruel, c'est que ce sont ses poèmes qu'il aimait le plus qui présente les pires défauts : la naïveté sans la profondeur dans les envolées qu'il veut du style de Laforgue, la brièveté sans la richesse et l'harmonie dans le poème qui imite Verlaine, l'occidentalisme sans la sincérité dans un poème comme "Les roses" à la louange d'une femme blonde, blanche et bleue. ³⁶⁴

³⁶⁴ M. Loi, *op.cit.*, p. 22-23.

Chapitre III

De l'école "Le croissant" (1923-1933) à l'école

"Moderne" (1932-1937)

1. L'École "Le croissant" et l'école "Moderne" dans le monde poétique chinois à l'époque des années trente

1.1 De la révolution littéraire à la littérature "révolutionnaire"

Période fertile en événements, les années vingt offrent à la poésie chinoise des occasions de métamorphose. Tout d'abord, c'est le "Mouvement pour la nouvelle culture" de 1919. On y voit une véritable révolution littéraire vu qu'il ouvre une nouvelle voie pour la littérature chinoise. Il s'agit là de jeter à bas la littérature traditionnelle associée à un régime monarchique et de prôner à sa place une littérature qui privilégie la langue parlée et le réalisme. La poésie de la "Société d'études littéraires" passe pour représenter cette nouvelle esthétique. Préconisant le romantisme, la société "Création" enrichit plus tard le Mouvement par son apport du culte du "moi". Si le réalisme sert aux écrivains à s'attaquer aux maux de la société traditionnelle, le romantisme les aide à propager la valeur de l'individu, une valeur longtemps déniée par cette société. Quelque profond que soit l'écart entre réalisme et romantisme, quelque véhémentes que soient les polémiques entre leurs pratiquants, c'est grâce à eux que les poètes formulent leur appel à l'émancipation de l'individu à un carcan forgé par la culture traditionnelle.

Puis, à Shanghai, s'opèrent deux événements ayant de graves répercussions sur

le monde poétique chinois. En 1925, a lieu l'incident dit du 30 mai, lequel sensibilise nombre de poètes aux questions de la classe sociale. Cet événement est à l'origine de la "conversion" de la société "Création", qui renonce désormais au romantisme en faveur d'une littérature "révolutionnaire". L'autre événement, survenu le 12 avril 1927, renvoie à une révolution ouvrière organisée par le Parti communiste. Qu'elle ait été violemment réprimée par le gouvernement nationaliste de Chiang Kaishek tire d'autres poètes de leur torpeur et en fait des sympathisants de la révolution.

En janvier 1928, Shanghai voit la naissance des revues *Critique culturelle* (文化批判) et *Le soleil* (太陽月刊). L'une et l'autre sont consacrées à propager les idées marxistes dans les milieux littéraires. Leur fondation marque le début du "Mouvement de la littérature prolétarienne" qui débouche sur l'épanouissement de cette littérature dans les années trente. La revue *Critique culturelle* est créée par la société "Création". Elle est dirigée par des écrivains retournés du Japon, incluant Feng Naichao, naguère poète symboliste. La société "Le soleil" (太陽社), qui diffuse la revue qui porte le même nom, se compose principalement de communistes. La plupart d'entre eux se sont déjà engagés dans des mouvements sociaux. *Critique culturelle* et *Le soleil* ne connaissent pourtant qu'une courte existence. La première est interdite par le gouvernement nationaliste de Chiang Kaishek en 1929. L'autre cesse de paraître en juillet 1928.

Dans les années trente, c'est la "Ligue des écrivains de gauche" (左聯) qui joue un rôle magistral dans la propagation de la littérature prolétarienne. Dans une atmosphère politique oppressive, que l'on qualifie de "terreur blanche", cette association est fondée à Shanghai en mars 1930 sous la direction du Parti communiste. Son objectif avoué est de faire naître une littérature prolétarienne vouée à une émancipation radicale de l'humanité. Depuis sa naissance jusqu'à sa dissolution en 1936, elle se préoccupe, en outre, d'introduire le marxisme en Chine et d'établir une

théorie relative à une littérature pour les masses.

Parmi les poèmes de la Ligue, où résonnent les cris de combat et où abondent les slogans, il y en a une minorité imprégnée d'une sincérité émouvante. Ce sont les poèmes écrits par Yin Fu (殷夫), dont la vie illustre bien la situation des écrivains de gauche durant la période dite de la "terreur blanche". Bien qu'il ait été deux fois incarcéré, Yin demeure fidèle à sa cause. En 1931, à l'âge de vingt-deux ans, lui, ainsi que quatre autres écrivains de la Ligue, est assassiné par les autorités. La plupart de ses poèmes, que l'on appelle "poésie rouge encourageante" (紅色鼓動詩), se trouvent dans des revues clandestines ³⁶⁵. Témoins de la vie d'un révolutionnaire courageux, ils révèlent aussi un poète qui sait transformer des occasions inappropriées à la poésie en des moments poétiques. Comme l'attestent ces vers : "Je marche parmi la foule / Avec les mains dans le sac / Des liasses d'affiches y embrassent / Mes doigts avec affection" (我在人群中行走/在袋子中是我雙手/一層層一疊疊的紙片/親愛的吻我指頭) ³⁶⁶.

C'est également à Shanghai que la "Société poétique de Chine" (中國詩歌會) est créée. Elle naît en septembre 1932, à un moment qui témoigne de l'escalade de la tension entre la Chine et le Japon. Mu Mutian, poète symboliste auparavant, est l'un de ses fondateurs. Subordonnée à la Ligue, elle est en liaison directe avec le Parti communiste. Caractérisés par une touche réaliste, ses poèmes ont pour thème de représenter la misère des paysans et leur réveil. Par là, ils arrivent facilement à cette conclusion programmée que le peuple va se révolter. D'un autre côté, la menace que le Japon fait peser sur la Chine ne cesse de s'aggraver. Après l'invasion de la Mandchourie en 1931, les Japonais bombardent Shanghai en Janvier 1932. Devant le péril, en 1936, la "Société poétique de Chine" propose une "poésie de défense

³⁶⁵ Long Quanming, *op.cit.*, p. 195.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 196.

nationale” (國防詩歌) visant à éveiller la passion patriotique chez le lecteur.

1.2 Les revues *Le croissant* et *Les contemporains* à l’opposé de la littérature prolétarienne

Dans les années trente, le monde poétique chinois se caractérise par l’opposition entre les poètes de gauche et les poètes autour des revues *Le croissant* et *Les contemporains*. Opposés à la littérature prolétarienne, ces derniers, nourris par les poésies symboliste et moderniste occidentales, insistent sur l’autonomie de l’art, sur son indépendance à l’égard de la politique. Déjà, au milieu des années vingt, après la révolution littéraire que fut le “Mouvement pour la nouvelle culture”, les poètes chinois s’étaient divisés, une division due à l’incident du 30 mai 1925. À la suite de cet incident, certains d’entre eux se confrontèrent à la réalité et prirent sans hésitation le chemin de la littérature “révolutionnaire”. D’autres, paralysés par les sentiments d’égarement engendrés par leur prise de conscience de leur état dit “sans issue”, demeurèrent cachés dans leur “tour d’ivoire” construite par la poésie symboliste. Durant les années trente, au fur et à mesure qu’empire la situation socio-politique dans laquelle se trouve une Chine face à un Japon agressif, encore plus de poètes saluent la littérature prolétarienne et encore plus aiguë devient la contradiction entre les poètes de gauche et les poètes esthètes occidentalisés.

La fondation de la “Société poétique de Chine” constitue une réaction contre la poésie préconisée par les revues *Le Croissant* et *Les Contemporains*. Comme en témoigne son manifeste (中國詩歌會緣起) :

La Chine, notre pays quasi-colonisé, est pleine de misère comme noyée dans une tempête déchaînée. Elle est fertile en sujets qui attendent

que nous les laissions alimenter notre imagination, les transformions en poésie. Mais le monde poétique chinois demeure plongé dans une indifférence silencieuse. Certains préconisent imprudemment une poésie occidentalisée. D'autres chantent avec ivresse le vent, la fleur, la neige ou la lune. . . Entre leur poésie et le peuple, existe le plus grand écart que nous puissions imaginer. Cette poésie ne convient nullement à notre époque grandiose. (在次殖民地的中國,一切都浴在急風狂雨裏,許許多多的詩歌材料,正賴我們去攝取,去表現.但是,中國的詩壇還是這麼的沉寂;一般人在鬧著洋化,一般人還只是沉醉在風花雪月裏. . . 把詩歌寫得和大眾距離十萬八千里,是不能適應這偉大的時代的)³⁶⁷

Si le camp gauchiste blâme les écrivains autour des revues *Le croissant* et *Les contemporains* pour leur goût bourgeois et leurs attaches occidentales, c'est principalement au sujet de la liberté de création que ceux-ci s'opposent à la littérature prolétarienne. En mars 1928, la revue *Le croissant* est fondée à Shanghai par le poète Xu Zhimo et, entre autres, l'essayiste Liang Shiqiu (梁實秋), tous deux ayant étudié aux États-Unis. Sur le plan politique, c'est une revue qui préconise les valeurs démocratiques et rejette les révolutions sanglantes. Quant à l'art, sa préoccupation fondamentale est d'ordre esthétique. Rien d'étonnant à ce qu'elle s'attire les critiques de la gauche. Guo Moruo nomme, par exemple, de façon péjorative les poètes qui y écrivent "l'école des dandys" (公子少爺派)³⁶⁸. Lu Xun les considère comme des pratiquants de l'art pour l'art qu'aucune affaire du monde n'intéresse et qui "méritent ainsi de décorer les salles de classe de l'université" (只好去點綴大學教室)³⁶⁹.

"L'Attitude du *Croissant*" (新月的態度), l'éditorial de présentation de la revue, passe pour un reproche adressé au mouvement de la littérature prolétarienne³⁷⁰. Cet article, signé par Xu Zhimo, exprime sa désapprobation à propos de cette littérature.

³⁶⁷ Wang Wenying (éd.), *op.cit.*, p. 243.

³⁶⁸ Lan Lizhi (藍隸之), *Les sentiments inhérents à la poésie moderne et la forme de celle-ci (現代詩的感情與形式)*, Pékin, renmin wenxue chubanshe (人民文學出版社), 2003, p. 196.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Huang Xiuji (黃修己), *L'Histoire de la littérature chinoise moderne (中國現代文學發展史)*, Pékin, zhongguo qingnian chubanshe (中國青年出版社), 1988, p. 233.

Xu suggère de manière sous-entendue que la création d'une littérature prolétarienne compte sur des talents qui viennent de "l'école utilitariste" (功利派), "l'école extrémiste" (偏激派), "l'école 'sloganiste'" (標語派), "l'école des agresseurs" (攻擊派), etc...³⁷¹ Dans "Littérature et révolution" (文學與革命), à l'encontre de la littérature prolétarienne, Liang Shiqiu argue qu'une bonne littérature se présente toujours comme reflet de la nature humaine. D'un caractère universel, celle-ci dépasse l'écart creusé par la classe sociale³⁷². Dans un autre article, "La littérature, se borne-t-elle à refléter la classe sociale?" (文學是有階級性的嗎), il blâme les écrivains de gauche pour "traiter la littérature d'outil approprié à la lutte des classes et dénier la valeur qui lui est inhérente" (把文學當做階級鬥爭的工具而否認其本身的價值)³⁷³.

La revue *Les contemporains* connaît elle aussi des polémiques avec les écrivains de gauche. Ayant un nom chinois, "Xiandai", ce qui signifie le temps moderne, la revue porte le sous-titre français "Les contemporains". Celui-ci reflète un goût marqué de la part de ses rédacteurs pour la littérature française. Dès sa fondation à Shanghai, en mai 1932, par le romancier Shi Zhecun (施蛰存), le poète Dai Wangshu et l'essayiste Du Heng (杜衡), la revue assume une attitude neutre à l'égard de la politique. Elle se déclare être un magazine purement littéraire. Ainsi que le suggère son "Manifeste" :

"Les contemporains" sont une revue littéraire, une revue qui se borne au domaine de la littérature. . . Nous n'avons pas pour objectif de soulever un courant littéraire, ni de créer une doctrine ou une école littéraire. . . Le critère selon lequel nous publions un texte, dépend uniquement du jugement subjectif de notre rédacteur lui-même. Il renvoie, bien entendu, à la valeur que représente une création en tant qu'oeuvre

³⁷¹ *Le croissant*, vol. 1, n° 1, mars 1928, p. 4-5.

³⁷² *Ibid.*, vol. 1, n° 4, juin 1928, p. 1-11.

³⁷³ *Ibid.*, vol. 2, n° 6 et n° 7 annexés, septembre 1929, p. 5.

littéraire.” (本誌是文學雜誌,凡文學的領域,即本誌的領域. . . 本誌並不預備造成任何一種文學上的思潮,主義,或黨派. . . 本誌所刊載的文章,只依照編者個人的主觀為標準.至於這個標準,當然是屬於文學作品的本身價值方面的)³⁷⁴

Pour plaider l'autonomie de l'art et de la littérature, Du Heng et Dai Wangshu s'engagent l'un et l'autre dans des débats avec les écrivains de gauche. Face à une littérature prolétarienne dans toute sa force, une littérature qui ne permet à personne de se situer au-dessus de la lutte des classes, dans *Les contemporains*, Du publie en 1932, sous le pseudonyme de Su Wen (蘇汶), une série d'articles prônant la liberté de création. Dans ses articles, il s'assigne à lui-même le rôle de porte-parole pour tous les écrivains, qu'il considère comme la “troisième sorte d'hommes” (第三種人) et qui ont ainsi droit à un haut degré de la liberté. Il accuse la “Ligue des écrivains de gauche” d'avoir fait de la littérature une “prostituée” en l'utilisant à des fins politiques, en la mettant au service de la révolution et d'une certaine classe sociale. Cette opinion trouve une réponse favorable en Dai Wangshu. Celui-ci tâche de justifier Du en évoquant l'écrivain français André Gide : “Dans le monde littéraire français, nous pouvons considérer Gide comme la ‘troisième sorte d'homme’. . . Celui qui est fidèle à son art, comme Gide, n'est pas nécessairement un collaborateur de la bourgeoisie.” (在法國文壇中,我們可以說紀德是第三種人. . . 忠實於自己藝術的作者,不一定就是資產階級的幫閑者)³⁷⁵ D'ailleurs, dans le même souci que l'autre écrivain, Dai critique la “poésie de défense nationale”. Selon lui, ceux qui préconisent cette poésie “ignorent la sublimité de l'art et la profondeur de la nature humaine. Ils sont eux-mêmes des outils aveugles” (不瞭解藝術之崇高不知道人性的深隧,他們本

³⁷⁴ Shi Zhecun, «Le manifeste des *Contemporains*» (創刊宣言), *Les contemporains*, vol. 1, n° 1, mai 1932, p. 2.

³⁷⁵ Dai Wangshu, «Correspondance de France» (法國通信), *ibid.*, vol. 3, n° 2, juin 1933, p. 305.

身就是一種盲目的工具)³⁷⁶.

1.3 De l'école "Le croissant" à l'école "Moderne"

Le nom "Le croissant" s'applique aussi à l'école poétique que représente la revue. Cette école dite du "Croissant" remonte à 1923, date où est fondée à Pékin la société qui porte le même nom. Créé par Xu Zhimo, c'est un club culturel destiné aux gens des catégories supérieures. Parmi ses membres, figurent des écrivains, professeurs universitaires, banquiers, politiques et, en plus, leurs épouses ou petites amies. Sa publication, *Poésie*, supplément hebdomadaire du journal *Le matin*, sort en avril 1926. Revue éphémère, cette même année, en juin, elle cesse de paraître. À partir de la création de la société "Le croissant" jusqu'à la suspension de *Poésie*, s'étale la première étape de l'école "Le croissant". La censure imposée au monde littéraire par le gouvernement de Pékin, sous la direction de seigneurs de guerre, étant devenue trop âpre, des écrivains se déplacent par la suite à Shanghai, y compris ceux de cette école. Cela ouvre l'autre étape de celle-ci. L'étape en question débute avec la création de la revue *Le croissant* à Shanghai en 1928. Sa suspension, en 1933, équivaut à la fin de cette étape. À cette phase postérieure de l'école "Le croissant", avec la collaboration d'autres poètes, comme par exemple, Shao Xunmei, Xu Zhimo fonde, en 1931, la publication trimestriel *Revue poétique* (詩刊). De même que *Le croissant*, celle-ci cesse de paraître en 1933.

À un moment où foisonne dans le monde poétique chinois une poésie caractérisée par une forme très libre et un romantisme débridé, une poésie sous l'influence de la société "Création", *Poésie* force l'attention par le souci d'une forme

³⁷⁶ Wang Wenbin (王文彬), *Dai Wangshu au carrefour des poétiques chinoise et occidentale* (中西詩學交匯中的戴望舒), Hefei (合肥), Anhui Jiaoyu chubanshe (安徽教育出版社), 2003, p. 111.

poétique stricte. Par là, l'école "Le croissant" acquiert la dénomination : "l'école du vers prosodique" (格律詩派). Dans "Le manifeste de *poésie*" (詩刊弁言), Xu Zhimo, l'un des fondateurs de la revue, attribue à cette dernière la responsabilité de "créer un corps adapté au besoin de chaque pensée en train de chercher son incarnation, que cette pensée se trouve dans la profondeur de notre âme ou parmi tant d'autres qui habitent l'air" (我們自身靈裏及周遭空氣裏多的是要求投胎的思想的靈魂,我們責任是替他們構造適當的軀殼)³⁷⁷. Il affiche d'ailleurs la conviction que "l'esprit de la perfection réside uniquement dans une forme parfaite" (完美的形體是完美的精神的唯一表現)³⁷⁸. À la suite de Xu, dans "La prosodie" (詩的格律), le poète Wen Yiduo (聞一多), lui aussi fondateur de *Poésie*, compare la prosodie à des fers aux pieds. Il affirme que "plus un écrivain est sûr de son talent, plus il se réjouit de danser avec des fers aux pieds et plus il peut réussir sa danse" (越是有魄力的作家越是要帶著腳鐐跳舞才跳痛快跳得好)³⁷⁹.

Si les poètes de l'école "Le croissant" préconisent une prosodie rigoureuse, c'est qu'ils voient dans celle-ci l'outil propre à maîtriser une sensiblerie outrancière. Ils s'opposent à ce que les écrivains de la société "Création" fassent étalage du moindre mouvement de leur âme. Cette poésie d'épanchements émotionnels leur étant ennuyeuse, ils se réfèrent à la poésie anglaise de l'époque victorienne et à la littérature française fin de siècle. Le poète Rao Mengkan (饒孟侃) exprime, par exemple, son dégoût à l'égard d'un poème sentimentaliste. Lui, l'un des fondateurs de *Poésie*, émet l'opinion que "parmi tous les nouveaux poèmes chinois actuels, environ huit ou neuf poèmes sur dix sont à la merci de ce monstre qu'est le sentimentalisme" (差不多新詩的總數,十成中就有八九成是受感傷主義這怪物的支配)³⁸⁰. De plus, il reproche à

³⁷⁷ *Poésie*, n° 1, avril 1926.

³⁷⁸ *Ibid.*.

³⁷⁹ Long Quanming, *op.cit.*, p. 242.

³⁸⁰ Lan Lizhi, *op.cit.*, p. 193.

la société “Création” d’en être la cause. En ce sens où l’école “Le croissant” adopte une attitude anti-romantique et met en valeur l’importance d’une forme poétique stricte, Lan Lizhi (藍隸之) la compare à l’école française parnassienne ³⁸¹.

Cependant, la deuxième étape de l’école “Le croissant”, où trône la revue qui porte le même nom, voit ébranler la foi qu’ont les poètes dans la prosodie. À cette phase, ils continuent, d’un côté, leur expérimentation avec la forme poétique. Ce qui est impressionnant dans leur travail, c’est qu’ils écrivent une poésie chinoise moulée sur les plans de rime et de rythme du sonnet. Mais, d’un autre côté, ils se rendent compte de la limite de la prosodie. En effet, déjà dans “*Poésie part en vacances*” (詩刊放假), où il déclare la suspension de la revue, Xu Zhimo avoue avoir “pris conscience du défaut terrible de préconiser avant tout la prosodie” (發現了我們所標榜的“格律”可怕的流弊). : “Mettre uniquement en valeur la forme débouche sur un formalisme dépourvu de sens ou, encore pire, inconscient.” (單講外表的結果只是無意義乃至無意識形式主義) ³⁸². Dans la préface de *Choix de poèmes du “Croissant”* (新月詩選), publié en 1931, le poète Chen Mengjia (陳夢家) fait preuve d’un semblable révisionnisme. Comme il le professe, “Nous n’insistons absolument pas sur la proposition selon laquelle un poème ne peut se dispenser d’une prosodie rigoureuse, car lorsqu’un sentiment éthéré ne souffre pas que celle-ci s’impose à lui, il faudra lui donner libre cours pour que ce qui est essentiellement poétique s’étende avec liberté.” (我們絕不堅持非格律不可的論調,因為情緒的空氣不容許格律來應用時,還是得聽詩的意義不受拘束的自由發展) ³⁸³ À l’époque, un critique de l’école “Le croissant” note la métamorphose formelle de la poésie de cette dernière, une métamorphose en correspondance avec la ligne révisionniste exposée par Chen. D’après lui, “À la deuxième étape de l’école ‘Le croissant’, les poètes, tout d’abord,

³⁸¹ *Ibid.*, p. 185.

³⁸² *Poésie*, n° 11, juin 1926.

³⁸³ Qian Liqun, Wen Rumin et Wu Fuhui, *op.cit.*, p. 388.

observent de strictes règles de versification, puis adoptent, petit à petit, une forme libre.” (後期詩人作品大半是初期作品字句整齊,後來慢慢走上形式自由的路) ³⁸⁴

Ce changement d’attitude en faveur d’une forme libre s’accompagne de celui du “contenu” de la poésie de l’école “Le croissant”. En ce qui concerne l’image et le sujet, cette poésie est engagée sur la voie vers le symbolisme. Que ses auteurs s’approchent de celui-ci est indissociable du contexte socio-politique dans lequel ils se trouvent. Réduits au désespoir par le gouvernement de Chiang Kaishek qui a réprimé, en recourant à la violence, la “revolution” dite du 12 avril 1927, les poètes se replient sur eux-mêmes et se focalisent davantage sur la vie intérieure. Quand bien d’autres écrivains s’engagent dans la lutte politique, ils trouvent — selon les termes de Bian Zhilin (卞之琳) — “une issue dans la poursuite d’une beauté artistique” (在講求藝術中尋找了出路) ³⁸⁵. La “simple foi” (單純信仰) qui caractérise les anciens poèmes de Xu Zhimo, par exemple, n’est plus là. Elle est remplacée — selon les mots du poète lui-même — par un “décadentisme qui met tout en cause” ³⁸⁶. En plus, les poètes se donnent, dit Chen Mengjia, pour tâche de “révéler les frissons de l’âme” (揭示靈魂的戰慄) ³⁸⁷. Souple, flexible, variable, une forme libre épouse le mouvement de leur âme. Ils portent leurs regards vers les maux de la grande ville et transforment ceux-ci en des poèmes pénétrés par des nuances nihilistes. Comme les poètes français symbolistes, ils mettent en valeur l’intuition et le rêve, ils s’adonnent à créer des images extravagantes. Leur poésie est suggestive, car elle rend l’idée perceptible sans la désigner.

Comme *Le mensuel du roman* et *Création*, les deux revues littéraires que nous avons présentées plus haut, *Le croissant* a également sa part à la propagation du

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 389.

³⁸⁶ Cf. note 11.

³⁸⁷ Qian Liqun, Wen Rumin et Wu Fuhui, *op.cit.*, p. 390.

symbolisme français en Chine. En 1929, Xu Zhimo y publie “Les poèmes en prose de Baudelaire” (波特萊爾的散文詩). Dans cet article, il rend hommage au poète français en comparant la poésie de ce dernier à une “rosée fraîche où rayonnent les lumières de l’étoile et de la lune” (在每一顆新凝成的露珠裏,星月存儲著它們的光輝)³⁸⁸. Signées par Liang Zhen (梁鎮), les traductions de Régnier et de Verlaine paraissent dans *Le croissant* en 1932³⁸⁹. La même année, Bian Zhilin publie dans cette revue “Verlaine et le symbolisme” (魏爾倫與象徵主義), article traduit par lui-même du critique anglais Harold Nicolson. Tiré de l’ouvrage de Nicolson *Verlaine*, cet article s’étend sur le raisonnement selon lequel la poésie de Verlaine se caractérise par l’intimité et la suggestion. C’est, comme le dit Bian dans “la note du traducteur”, grâce à celles-ci que l’oeuvre de Verlaine “convient surtout au goût des Chinois” (特別適合中國人的口味), car dans la poésie chinoise traditionnelle, on trouve les même caractéristiques³⁹⁰. L’intérêt de Bian pour le symbolisme français continue. Un an plus tard, il traduit dix poèmes de Baudelaire. Sa traduction est publiée dans *Le croissant* sous le titre “Choix de poèmes des *Fleurs du mal*” (惡之華零拾)³⁹¹.

Un an avant que la revue *Le croissant* ne cesse de paraître, en 1932, le monde poétique chinois voit la naissance de la revue *Les contemporains*. D’après le nom chinois de cette revue, ce qui, sous peine de répétition, signifie le temps moderne, on appelle le cercle des poètes qui y publient leurs oeuvres l’école “Moderne” (現代派). La revue *Les contemporains* émerge à la fois comme défi à l’école “Le croissant” et héritier de celle-ci. En tant que défi, elle s’oppose au vers prosodique. Ainsi que l’indique Shi Zhecun, “Les poèmes publiés dans *Les contemporains* ont un point en commun. C’est qu’ils sont tous vers libres. Ils représentent une révolution contre le

³⁸⁸ *Le croissant*, vol. 2, n° 10, décembre, 1929, p. 4.

³⁸⁹ Ces traductions se trouvent respectivement dans le premier numéro et le numéro deux du volume quatre de la revue.

³⁹⁰ *Le croissant*, vol. 4, n° 4, novembre, 1932, p. 1.

³⁹¹ *Ibid.*, vol. 4, n° 6, mars, 1933.

vers prosodique préconisé par l'école 'Le croissant'." (現代上作家的詩,只有一個共同點,他們都是自由詩,都是對'新月派'方塊詩的革命)³⁹² D'un autre côté, elle succède à la quête poétique de l'école "Le croissant" en direction d'une poésie moderniste. Comme la phase postérieure de l'autre école, elle aussi met en relief le symbolisme français. Il semble qu'à l'époque, ce geste fasse une impression profonde sur les milieux poétiques. Dans une lettre à Dai Wangshu, Shi Zhecun révèle le rapport des *Contemporains* avec le symbolisme français : "D'après une revue à Nankin, tu te sers des *Contemporains* comme base en vue de propager la poésie symboliste." (有一個南京的刊物說你以“現代”為大本營,提倡象徵詩)³⁹³. Ren Jun (任鈞), un poète de gauche, émet l'opinion que "si l'école 'Moderne' s'appelle ainsi, c'est à cause de sa relation avec *Xiandai* (le titre chinois des *Contemporains*). Elle est en effet une école symboliste" (現代派的名稱僅與現代雜誌有關,他們實際上是象徵派)³⁹⁴.

Par rapport à la phase postérieure de l'école "Le croissant", les poètes de l'école "Moderne" vont plus loin dans une quête poétique qui se réfère à la poésie occidentale et ce, avec davantage de conscience de leur identité comme homme moderne. Si dans la préface de *Choix de poèmes de l'école 'Le croissant'*, Chen Mengjia privilégie un "sentiment éthéré" comme cas exceptionnel où est justifié le délaissement de la prosodie, dans — "Encore sur les poèmes publiés dans notre revue" (又關於本刊的詩), signé par Shi Zhecun, c'est le "sentiment moderne" dont on fait l'éloge, c'est ce qualificatif même : "moderne" auquel on voue un culte. Écoutons la déclaration de Shi :

Les poèmes publiés dans "Les contemporains" sont de véritables

³⁹² Long Quanming, *op.cit.*, p. 297.

³⁹³ *Ibid.*, p. 303

³⁹⁴ *Ibid.*

*poèmes. De plus, ils représentent purement une poésie moderne. Dans ces poèmes, il s'agit de sentiments modernes éprouvés par l'homme moderne dans sa vie quotidienne moderne. Pour communiquer ces sentiments, les poètes recourent à des expressions modernes, disposées de manière à faire naître une forme poétique moderne. (“現代”中的詩是詩,而且純然是現代的詩.它們是現代人在現代生活中所感受到的現代情緒用現代的詞藻排列成的現代的詩形)*³⁹⁵

Quant à leur travail d'introduction à la littérature occidentale, il paraît que les rédacteurs des *Contemporains* pratiquent à dessein ce que prêche le titre chinois de la revue, en la consacrant aux oeuvres qui, à leur avis, font preuve du courant “moderne” de la littérature européenne. À part la littérature française d'après-guerre, le dadaïsme et le surréalisme, ils présentent avec autant de zèle le symbolisme français. En 1932, Dai Wangshu publie dans la revue sa traduction de *Simone* de Gourmont (西萊納集)³⁹⁶. En plus de ses poèmes de style symboliste, la revue voit, également en 1932, l'apparition de sa “Poésie selon Wangshu” (望舒詩論), article qui présente une esthétique conforme à celle du néo-symbolisme³⁹⁷. En 1933, Du Heng y fait paraître “La préface de *Brouillons de Wangshu*” (望舒草序), exposant l'influence du symbolisme français sur le cheminement de Dai. De surcroît, dans cette revue même, on trouve à plusieurs reprises des poèmes de Li Jinfa, “fondateur de l'école symboliste chinoise”. Après la suspension de la revue *Le croissant*, des poètes qui avaient écrit dans cette dernière, comme par exemple He Qifang, lui aussi poète symboliste, publient leurs dernières oeuvres dans la revue *Les contemporains*. En 1935, victime des “menées secrètes” (陰謀破壞) des gauchistes, *Les contemporains* cesse de paraître³⁹⁸. À sa place, Dai Wangshu fonde un an après, avec la

³⁹⁵ *Les contemporains*, vol. 4, n° 1, novembre 1933, p. 6.

³⁹⁶ *Ibid.*, vol. 1, n° 5, septembre 1932.

³⁹⁷ *Ibid.*, vol. 2, n° 1, novembre 1932.

³⁹⁸ Wang Zhijian (王志健), *L'Histoire de la poésie chinoise moderne (現代中國詩史)*, Taipei, Taiwan shangwu yinshuguan (台灣商務印書館), 1975, 1991, p. 203.

collaboration de Ji Xian, la revue *Nouveaux poèmes* à Shanghai. Cette dernière est suspendue en 1937, à cause de la guerre sino-japonaise. Sa disparition correspond à la fin de l'école "Moderne". Celle-ci, en somme, représente à la fois continuation et dépassement de l'école "Le croissant". Grâce à elle, le monde poétique chinois connaît l'essor d'une poésie esthétique durant les années trente.

2. Le symbolisme français et les poètes de l'école "Le croissant"

2.1 Xu Zhimo (1896-1931)

D'une "simple foi" à un "décadentisme qui met tout en cause"

Xu Zhimo est le chantre de l'amour, de la liberté et de la beauté. "Il rêve d'une vie dans laquelle convergent ces trois idéaux. C'est là sa simple foi", dit Hu Shi (他夢想這三個理想的條件能夠會合在一個人生裏,這是他的單純信仰)³⁹⁹. Une enfance d'opulence et socialement protégée le prédestine plutôt à avoir cette "simple foi". En 1896, il naît dans une famille riche de la province de Zhejiang (浙江). Choyé notamment par sa mère, il partage de temps à autre avec cette dernière un même lit jusqu'à ce qu'il se marie à l'âge de dix-neuf ans⁴⁰⁰. À la poursuite de sa "simple foi", comme nombre de jeunes intellectuels chinois de l'époque, il quitte la Chine pour le monde occidental. De 1918 à 1922, il étudie aux États-Unis puis en Angleterre. À l'Université de Cambridge, il lit avec intérêt les oeuvres de Rossetti, Swinburne et Thomas Hardy, mais surtout il s'éprend de la poésie anglaise romantique. Sous l'influence de cette poésie, lui-même commence à écrire des poèmes. Quant à sa vie

³⁹⁹ Yang Siping, *op.cit.*, p. 95.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.84.

privée, il imite les poètes occidentaux en qui il voit l'incarnation de l'amour, de la liberté et de la beauté, comme par exemple Byron et Beaudelaire ⁴⁰¹. En 1922, il divorce d'avec son épouse, une femme de bonne famille, en vue de courtiser la poétesse Lin Huiyin (林徽音). Pour suivre celle-ci, cette même année, il retourne dans son pays natal.

En 1925, il voyage en Europe. À Paris, il visite les tombes de grands écrivains français tels Voltaire, Rousseau, Baudelaire et Dumas fils ⁴⁰². Soumis au charme de Paris, de cette ville, il écrit :

Oh, Paris ! Ceux qui ont déjà connu Paris ne convoitisent plus le paradis ; ceux qui ont savouré Paris, à vrai dire, ne veulent plus visiter l'enfer. Tout Paris ressemble à un matelas bourré de duvet. Il sait rendre tout ton corps confortable ; il sait adoucir la plus récalcitrante de tes pensées. . . Paris n'a pas besoin de tes louanges, tout comme le paradis ; tout comme l'enfer, elle n'a pas besoin non plus de tes malédictions. Paris, mon Paris très moelleux, il sera superflu pour toi de me rappeler de revenir quand je te dis adieu, car qui ne veut pas te revoir ? Qui peut t'oublier ? (咳巴黎！到過巴黎的一定不會再稀罕天堂；嚐過巴黎的老實說連地獄都不想去了。整個巴黎就像是一床野鴨絨的墊褥，襯的你通體舒暢，硬骨頭都給薰酥了的。 . . 讚美是多餘的，正如讚美天堂是多餘的；詛咒也是多餘的，正如詛咒地獄是多餘的。巴黎，軟綿綿的，巴黎只是你臨別的時候輕輕地囑咐一聲“別忘了，再來！”其實連這都是多餘的。誰不想再去？誰忘得了) ⁴⁰³

De son retour en Chine de l'Angleterre en 1922 à son départ pour l'Europe en 1925, entre-temps, tout en cherchant à réaliser ses ambitions poétiques, il connaît une aventure amoureuse qui est bien sa foi réalisée mais qui débouche, ironiquement, sur

⁴⁰¹ Lu Yaodong (陸耀東), *La biographie de Xu Zhimo (徐志摩評傳)*, Chongqing (重慶), Chongqing chubanshe (重慶出版社), 2000, p. 39.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 99.

⁴⁰³ Xu Zhimo, «Impressions de Paris» (巴黎的鱗爪), in Dai Yuefang (戴月芳) (éd.) *Anthologie des oeuvres de Xu Zhimo (徐志摩全集)*, Taipei, Kaijin wenhua shiye yoxiangongsi (開今文化事業出版社), 1994, p.29.

l'effacement de cette foi même. Il s'agit de la rencontre avec Lu Xiaoman (陸小曼). En 1926, il se marie à celle-ci, divorcée elle aussi. Mais ce mariage, qui fait scandale dans le monde littéraire, est insupportable pour sa "respectable" famille. Le père de Xu arrête de le soutenir financièrement. Désormais, le poète travaille dur comme écrivain, rédacteur et professeur dans plusieurs universités, d'autant plus que sa nouvelle femme s'adonne à une vie luxueuse. La pression économique qui pèse sur lui enlève bientôt à son union avec Lu les bénédictions que devraient leur accorder l'amour, la liberté et la beauté. Le contexte socio-politique chaotique s'ajoute à ceci. Sa "simple foi" tombe enfin dans un "décadentisme qui met tout en cause". Son dernier recueil poétique, *Tigre féroce* (猛虎集), publié à Shanghai par la librairie "Le croissant" (新月書店) en 1931, témoigne de cette angoisse et de ce désespoir. Débarrassé d'un romantisme naïf, Xu montre, comme en conviennent des critiques, dans cet ouvrage une coloration symboliste raffinée par la suggestion. Quelques mois après la sortie de *Tigre féroce*, cette même année, il meurt dans un accident d'avion.

La préface de *Tigre féroce*, écrite par le poète lui-même, nous révèle la douleur d'un poète esthète face à une situation où la politique s'abat sur l'art et la littérature :

Il ne vaut pas la peine pour vous de me rappeler à quoi ressemblent nos jours, ni de tâcher de me sensibiliser à cette Chine accablée de misères, aux bouleversements dont elle souffre actuellement et à ceux qui, encore plus graves, devront lui arriver. . . Tout cela et tant d'autres, je les sais, je les sais tous. . . Le poète est semblable à un oiseau stupide. Tout en chantant sans cesse les lumières de l'étoile et de la lune ainsi que l'espoir de toute l'humanité, il heurte son coeur tendre à l'épine du rosier. Il n'arrête pas son chant jusqu'à ce que son sang ait teint en vermillon la fleur blanche. (你們不用提醒我這是什麼日子,不用告訴我這遍地的災荒,與現有的以及在隱伏中的更大的變亂. . . 這些,還有別的很多,我知道,我全知道. . . 詩人也是一種癡鳥,他把他的柔軟的心窩緊抵著薔薇的花刺,口裏不住的唱著星月的光輝與人類的希望,非到他的心血滴出

Baudelaire et Xu Zhimo

Grand admirateur des poètes anglais romantiques et de l'époque victorienne, Xu Zhimo est également fasciné par la poésie de Baudelaire. En 1924, dans la revue *Au fil de la parole*, il publie sa traduction du poème de Baudelaire *Une charogne*. À ce travail, il ajoute une longue introduction au poète français et à son recueil poétique, *Les fleurs du mal*. Interprétation imprégnée d'une sensibilité particulière au poète esthète qu'est Xu, cette introduction fait l'éloge de Baudelaire surtout pour la création d'images originales et d'une musique agréable. Ce qu'il admire chez le poète français, le poète chinois n'hésite pas à l'appliquer à sa propre création poétique. Dans sa poésie, se révèle le semblable souci de l'image et de la musique.

Dans l'introduction qu'il fournit à sa traduction, Xu Zhimo, tout d'abord, fait référence au "mal" de l'image baudelairienne. Le poème *Une charogne* est couronné par lui comme "la fleur la plus méchante mais aussi la plus insolite" (最惡亦最奇豔的) ⁴⁰⁵ des *Fleurs du mal*. Pour Xu, la poésie de Baudelaire ressemble à "une herbe tropicale empoisonnée, aux longues feuilles semblables à des queues de crocodiles et aux grosses fleurs pareilles à des parapluies de soie grands ouverts. La mauvaise odeur qui s'en dégage est à la fois extrêmement toxique et étrangement parfumée. La mort peut tout enlever sauf la mémoire de cette odeur bizarre." (像是赤帶上的一種毒草,長條的葉瓣像鱷魚的尾巴,大朵的花像滿開的綢傘,他的臭味是奇毒的,但也是奇香的,你便讓他醉死了也忘不了他那異味) ⁴⁰⁶

Si cette puanteur baudelairienne persiste même dans la vie future, elle s'évanouit

⁴⁰⁴ Xu Zhimo, «Préface de *Tigre féroce*», p. 348-349.

⁴⁰⁵ Xu Zhimo, «死屍», traduction d'*Une charogne* de Baudelaire, *Au fil de la parole*, n° 3, décembre 1924.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

néanmoins dans les autres langues que le français. Avec humour et modestie, le poète chinois parle de la disparition de cette mauvaise odeur dans sa traduction :

*Avec audace, j'ai fabriqué ici une "fleur du mal" d'après Baudelaire. Contrefaçon, elle n'est qu'une fleur de papier, d'un papier déchiré, qu'une fleur d'étoffe, d'une étoffe loqueteuse. Elle est plus ou moins présentable, mais sans la vie, ni l'âme. Ainsi, est-elle dépourvue du parfum et du poison étranges propres à la poésie de Baudelaire. Vous pouvez donc la sentir et la goûter jusqu'à la satiété sans être soucieux de votre santé. Pour traduire ce poème, je m'en suis référé à deux ou trois versions anglaises, mais cela n'a aidé à rien : l'eau limpide d'une source pure comme le jade ne peut rester aussi claire que quand elle est cette source même. (我這裏大膽也仿製了一朵惡的花.冒牌：紙做的,破紙做的;布做的,爛布做的.就像個樣兒,沒有生命,沒有靈魂,所以也沒有他那異樣的香與毒.你儘聞儘嚐不礙事.我看過兩三種英譯也全不成;一玉泉的水只准在玉泉流著)*⁴⁰⁷

Xu est également attiré par la musique de la poésie de Baudelaire. Pour lui, savoir apprécier cette musique constitue, pour une part, la compréhension de cette poésie. Il y voit, de plus, l'accès à "l'essence de l'univers et de la vie" :

Souvent je lis à haute voix les versions françaises originales des poèmes de Baudelaire bien que je les comprenne mal. Qu'importe, car pour apprécier une vraie musique, il suffit de l'écouter, qu'elle soit le cri d'un ver au bord de l'eau, la parole d'une hirondelle sous l'avant-toit, l'écho de l'eau dans la montagne ou le bruissement d'une forêt de pins qui ondoient sous le vent. Ne fais rien d'autre que de simplement écouter cette musique avec tes oreilles. Quand tu sauras l'écouter, tu la comprendras. . . Ainsi, ce qui est merveilleux dans un poème ne réside pas dans son sens mais dans son rythme assez difficile à percevoir. Un poème n'est pas créé pour stimuler ta peau (car elle est trop rugueuse, trop épaisse) mais ton âme, aussi difficile à percevoir que la musique de la poésie. C'est comme une liaison amoureuse : lèvres unies à lèvres ne représentent que le signe

⁴⁰⁷ Ibid.

de l'amour tandis que ce qui compte, c'est la rencontre, la fusion de deux âmes. . . Je crois profondément que c'est la musique, musique superbe, qui constitue l'essence de l'univers et de la vie ainsi que celle de toute chose visible et de toute pensée invisible. (他的原詩我只能誦而不能懂; 但真音樂原只要你聽: 水邊的蟲叫, 樑間的燕語, 山壑裏的水響, 松林裏的濤 — 都只要你有耳朵聽, 你真能聽時, 這“聽”便是“懂”. . . 所以詩的真妙處不在他的字義裏, 卻在他不可捉摸的音節裏; 他刺戟著也不是你的皮膚(那本來就太粗, 太厚!) 卻是你自己一樣不可捉摸的靈魂 — 像戀愛似的, 兩對唇皮的接觸只是一個象徵; 真相接觸的, 真相結合的, 是你們的靈魂. 我深信宇宙的底質, 人生的底質, 一切有形的事物與無形的思想的底質 — 只是音樂, 絕妙的音樂) ⁴⁰⁸

Cet intérêt que porte Xu Zhimo à Baudelaire se poursuit. En 1929, dans la revue *Le croissant*, il publie “Les poèmes en prose de Baudelaire” (波特萊的散文詩). Dans cet article, il loue sans réserve le poète français pour son originalité :

Baudelaire est le repentant du XIX^e siècle, de même que Rousseau est celui du XVIII^e siècle et Dante celui du Moyen Âge. Ils sont vraiment des “explorateurs de l'âme”. Leur exploration débute avec leur propre conscience et finit par l'esprit de toute l'humanité d'une époque. . . La stèle marquant la limite de leur aventure demeure encore hors de vue. Elle se tient debout je ne sais où, peut-être quelque part au-delà du ciel. Dans chaque rosée fraîche, rayonnent les lumières de l'étoile et de la lune. Comment est-ce qu'on peut ne pas la saluer en s'inclinant ? (波特萊是十九世紀的懺悔者, 正如盧騷是十八世紀的, 丹德是中古期的. 他們是真的靈魂的探險者, 起點是他們自身的意識, 終點是一個時代全人類性靈的總和. . . 他們的界碑竟許還遠在我們到現在仍然望不見的天的一方站著哪, 誰知道! 在每一顆新凝成的露珠裏, 星月存儲著它們的光輝 — 我們怎麼能不低頭) ⁴⁰⁹

Ce que Xu Zhimo reconnaît chez Baudelaire concernant l'image et la musique de la poésie de ce dernier est confirmé aussi bien par sa poétique que par sa création. S'il

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ Cf. note 388.

préconise la prosodie, c'est non seulement parce qu'il croit que celle-ci empêche la poésie de tomber dans la sensiblerie, mais aussi parce qu'il voit en elle la condition de la création d'une musique agréable. Deux ans après la publication de sa traduction de Baudelaire, en 1926, dans "Le manifeste de *Poésie*", il propose au poète la tâche, répétons-le, de "créer un corps adapté au besoin de chaque pensée en train de chercher son incarnation". Il s'agit, continue-t-il, de "découvrir de nouvelles formes et de nouveaux rythmes" (新格式與新音節的發現)⁴¹⁰. Cette mise en valeur du rythme est reprise dans "*Poésie part en vacances*", publié la même année. Dans cet article, Xu soutient que "la vie de la poésie réside dans son rythme intérieur" (詩的生命是在他的內在音節) : "Quelques nobles que soient vos pensées, quelques ferventes que soient vos sensations, vous ne pouvez pas les transformer en poésie sans les 'mettre en rythme' de façon radicale." (不論思想怎樣高尚,情緒怎樣熱烈,你得拿來徹底的"音節化",才可以取得詩的認識)⁴¹¹

Conformément à cette quête de la musique sur le plan théorique, la poésie de Xu commence une métamorphose. Comme l'avoue le poète, dans son premier recueil poétique, *Poèmes de Xu Zhimo* (志摩的詩), paru en 1925, la majorité des poèmes est plein de "sentiments déchaînés" (情感無關關的汨濫)⁴¹². Pourtant, dans son recueil poétique de 1927, *Une nuit à Florence* (翡冷翠的一夜), il sait mieux soumettre ses épanchements émotionnels à une "mise en rythme radicale". Cet ouvrage est, selon Xu lui-même, loué par Wen Yido⁴¹³, poète connu pour *L'Eau morte* (死水), poème empreint d'une esthétique baudelairienne.

Dans la poésie de Xu Zhimo, l'influence de Baudelaire se révèle aussi au niveau

⁴¹⁰ *Poésie*, n° 1, avril 1926.

⁴¹¹ *Ibid.*, n° 11, juin 1926.

⁴¹² Xu Zhimo, «Préface de *Tigre féroce*», p. 344.

⁴¹³ Wen Yido voit dans les poèmes d'*Une nuit à Florence* un "grand progrès" (絕大的進步) de la part de Xu Zhimo.
Ibid., p. 345.

de l'image. Au fur et à mesure que le poète s'enlise dans un "décadentisme qui met tout en cause", il recourt de plus en plus souvent à de funèbres images baudelairiennes pour exprimer son désespoir. Dans *Tu le mérites* (活該), au sujet d'amants qui ne s'aiment plus, leur passé partagé est comme un "feu follet sur le squelette" (骷髏的燐光)⁴¹⁴. Le poème *Les derniers souffles du printemps* (殘春) reflète l'état d'âme du poète lui-même. Dans ce poème, il compare les fleurs de pêcher fanées à "des cadavres rouges ou blancs suspendus à des branches vertes" (紅的白的屍體倒懸在青條上) et il se demande : "Les fleurs fraîches dans le vase de ta vie ne sont plus ce qu'elles étaient / Ces beaux cadavres, qui viendra les mettre en bière ?" (你那生命的瓶子裏的鮮花也/變了, 豔麗的屍體誰給收殮)⁴¹⁵.

Le poème *À minuit, de la profondeur d'une ruelle survient une musique de pipa* (半夜深巷琵琶) frappe le lecteur par une atmosphère très funèbre. Dans ce poème, le poète met en scène une "danse macabre". Il crée un décor constitué d'une musique triste, d'une "nuit obscure" (深夜), d'une "rue déserte" (荒街) et d'une "lune à son déclin accrochée au bout de la branche d'un saule" (柳稍頭有殘月掛). Au milieu de ce décor, "comme une espérance cassée" (像是破碎的希望), cette lune mourante, "avec un chapeau sur la tête décoré de fleurs" (頭戴一頂開花帽), "danse et rit à la folie sur la voie du temps" (在光陰的道上瘋了似的跳, 瘋了似的笑). Incarnation du dieu de la mort, elle fait penser au squelette à un "crâne de fleurs artistement coiffé" du poème de Baudelaire *La danse macabre*. Si ce squelette sous la plume du poète français vient "troubler, avec sa puissante grimace, la fête de la Vie", cette lune, entremetteuse méchante, maudit l'amour, cette "fête de la Vie" même, en présidant une cérémonie de mariage "macabre" entre un homme vivant et une femme morte : "Ma danse est finie", dit-elle, 'Soufflez votre lanterne.' / 'Elle attend tout à côté de la

⁴¹⁴ Jiang Fucong et Liang Shiqiu (éds.) *op.cit.*, p. 456.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 450-451.

tombe.’ / ‘Elle attend que vous l’y embrassiez ; elle vous attend, elle vous attend’” (完了,他說,吹糊你的燈/她在墳墓的那一邊等/等你去親吻, 等你去親吻, 等你去親吻) ⁴¹⁶. Ainsi le poème présente-il un amour qui au lieu d’engendrer la vie, débouche sur la mort. Dans sa moquerie de l’amour, dans son effort de “diaboliser” celui-ci, Xu rejoint Baudelaire. Dans *L’Amour et le crâne*, le poète français appelle l’amour “monstre assassin”, car “assis sur le crâne de l’humanité”, en le creusant, ce dernier “souffle gaiement des bulles rondes” de sang et de chair.

Tout en mettant l’accent sur l’image extravagante et la musique superbe de la poésie de Baudelaire, Xu Zhimo ne manque pas de percevoir une douleur intense derrière cette image et cette musique. Ainsi qu’il l’écrit dans l’introduction à sa traduction du poème de Baudelaire *Une charogne* :

Le ton et la couleur de sa poésie nous rappellent la lumière bleue projetée par un soleil couchant caché au milieu de ses derniers rayons. C’est une lumière lointaine et frêle, triste et toujours en train de descendre. . . Cette poésie ressemble de plus au dernier chant d’un coucou blessé ayant craché tout son sang. (他詩的音調與色彩像是夕陽餘燼裏反射出來的青芒 — 遼遠的,慘淡的,往下沉的.他的詩像是一隻受傷的子規鮮血嘔盡後的餘音) ⁴¹⁷

Cette image d’un oiseau saignant qu’il attribue à Baudelaire, Xu l’applique à lui-même sept ans plus tard, avant sa mort tragique. Ce destin qu’il a vu en Baudelaire devient le sien. Certes, nous gardons en mémoire ce qu’il a dit du sort du poète dans la préface de son dernier recueil poétique : “Le poète est un oiseau stupide [qui] n’arrête pas son chant jusqu’à ce que son sang ait teint en vermillon [une] fleur blanche.”

⁴¹⁶ Dai Yuefang (éd.), *op.cit.*, p. 276.

⁴¹⁷ Cf. note 405.

2.2 Shao Xunmei (1906-1968)

Si Xu Zhimo chante l'amour, la liberté et la beauté, Shao Xunmei célèbre l'amour érotique et le plaisir sensuel. En 1906, il naît à Shanghai dans une famille riche et influente. C'est grâce à son grand-père, mandarin et ancien maire de Shanghai sous la dynastie des Qing, que cette famille jouit d'une grande fortune et d'une bonne réputation. Encore enfant, Shao hérite d'une part importante du patrimoine paternel. Cela lui permet de se livrer à ses intérêts "décadents" sans vraiment vivre dans la bohème ni connaître la misère ⁴¹⁸.

En 1924, il arrive en Angleterre. À l'Université de Cambridge, il étudie la littérature anglaise. La publication de son oeuvre, *Sapho*, pièce de théâtre qu'il a écrite en anglais, y fait sensation. Pendant son séjour en Angleterre, il se lie d'amitié avec l'écrivain irlandais George Moore malgré la différence d'âge ⁴¹⁹.

De temps à autre, Shao se rend à Paris pour apprendre le dessin. Il y noue des relations avec des artistes chinois, y compris Xu Beihong (徐悲鴻) ⁴²⁰. À part ces amitiés profondes, il y connaît aussi des aventures amoureuses. Dans le quartier latin, revêtu de vieux vêtements, le poète se déguise en un pauvre étudiant à la recherche de l'amour. Grâce à son air fringant et à sa poche substantielle, il est excessivement populaire parmi les demi-mondaines qui le surnomment "le beau jeune homme" ⁴²¹.

À l'Université de Cambridge, Shao acquiert un goût marqué pour la poésie européenne. Il y fait, selon ses termes, un "voyage poétique" qui après des détours, le conduit finalement à Baudelaire et Verlaine. De ce "voyage poétique", il écrit :

Nous avons débarqué à Naples, en Italie. Dans un musée local, je fus

⁴¹⁸ Lin Qi (林淇), *Un homme de talent sur la mer. La biographie de Shao Xunmei* (海上才子邵洵美傳), Shanghai, Shanghai Renmin chubanshe (上海人民出版社), 2002, p. 1-5.

⁴¹⁹ *Ibid.*, 14-16.

⁴²⁰ *Ibid.*, 17.

⁴²¹ Jonathan Hutt, «La maison d'or. Le monde somptueux de Shao Xunmei» (*La maison d'or. The sumptuous world of Shao Xunmei*), *East asian history*, n° 21, juin 2001, p. 121.

émerveillé par la beauté éclatante de Sapho qui figurait sur une peinture murale abîmée. Dès lors, je me suis mis à la recherche de l'oeuvre de la poétesse jusqu'à ce qu'après des efforts acharnés, j'aie trouvé son anthologie complète traduite en anglais. Après que je l'eus lue, il m'est venu à l'esprit que la prosodie de Sapho partageait bien des points communs avec celle de la poésie chinoise ancienne. Naïf telle que je l'étais à l'époque, j'ai considéré ceci comme une grande découverte. . . Ainsi, j'ai écrit plusieurs poèmes d'après la prosodie de Sapho. . . Mon voyage poétique est fort étrange : grâce à cette poétesse grecque, j'ai découvert son admirateur anglais Swinburne. Par lui, j'ai connu les "pré-raphaélites". À partir d'eux, j'ai pris contact avec Baudelaire et Verlaine. (在義大利的拿波里上了岸,博物館裏一張壁畫的殘片使我驚異於希臘女詩人莎菲的神麗,輾轉覓到了一部她的全詩的英譯;又從她的詩格裏,猜想到許多地方有和中國舊體詩形似處,嫩弱的靈魂以為這是偉大的發現. . . 當時寫了不少借用莎菲格的詩. . . 我的詩的行程也真奇怪,從莎菲發現了他的崇拜者史文朋,從史文朋認識了先拉斐爾派的一群,又從他們那裏接觸到波特萊爾,凡爾倫) ⁴²²

Après que Shao Xunmei soit retourné à Shanghai en 1926, la revue *Le rugissement de lion* (獅吼) ne tarde pas à le fasciner, et il exerce bientôt une influence importante sur la destinée de cette revue. Shao s'identifie au *Rugissement de lion*, revue qui préconise l'esthétisme, au point qu'il rend visite à son rédacteur en chef, Teng Gu (滕固). Par celui-ci, il fait la connaissance de Zhang Kebiao (章克標), avec la collaboration de qui il va créer plusieurs revues littéraires à Shanghai ⁴²³. Suspendu par manque de ressources pendant quelques temps, *Le rugissement de lion* réapparaît en 1928 avec la publication du premier numéro dit de "La résurrection" (復活號) et ce, grâce au soutien financier de Shao ⁴²⁴. Dans "En mémoire de Shao Xunmei" (回憶邵珣美), Zhang Kebiao décrit les écrivains autour du *Rugissement de lion*. Leur poursuite artistique s'accorde avec le goût de Shao :

⁴²² Shao Xunmei, «Préface», *Vingt-cinq poèmes* (詩二十五首), Shanghai, shidai tushu gongsi (時代圖書公司), 1936, p. 6-7.

⁴²³ Lin Qi, *op.cit.*, p. 25-27.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 56.

Peut-être est-ce parce que nous étions par nature “quasiment psychotique” que nous nous sommes profondément plongés dans l’esthétisme. Celui-ci était à l’époque l’un des courants littéraires les plus à la mode. Il se vantait d’un style qui faisait ressortir l’excentricité et le paradoxe, qui s’éloignait des manières usuelles pour scandaliser la société. Les écrivains européens Baudelaire, Verlaine, Wilde et Maeterlinck en étaient les maîtres.

*Mûs à la fois par la curiosité et le désir de suivre la mode, de manières affectées, nous parlions de la transformation du banal en merveille, des fleurs du mal, du mal des fleurs, de la beauté et du bonheur de la mort. Nous aimions un langage caractérisé par la rencontre des images les plus éloignées et où régnait une harmonie jaillissant des contradictions. Les oeuvres publiées dans “Le rugissement de lion” avaient en général ce style en commun. (我們這些人都有點“半神經病”，沉溺於唯美派——當時最流行的文學藝術流派之一，講點奇異怪誕的，自相矛盾的，超越世俗人情的，叫社會上驚詫的風格，是西歐波特萊爾，魏爾倫，王爾德乃至梅特林克這些人所鼓動激揚的東西。我們出於好奇和趨時，裝模作樣地講一些化腐朽為神奇，醜惡的花朵，花一般的罪惡，死的美好和幸福等，拉攏兩極，融合矛盾的語言。“獅吼”的筆調，大致如此)*⁴²⁵

Ayant établi, avec la collaboration de quelques écrivains, y compris Xu Zhimo, la librairie “Le croissant”, Shao Xunmei ouvre, en 1928, la sienne : “La maison d’or” (金屋書店). Ce nom s’applique aussi au mensuel qu’il crée un an plus tard (金屋月刊). Si le choix de Shao se porte sur lui, c’est, selon Zhang Kebiao, que le poète aime sa prononciation française⁴²⁶. En plus, Shao n’a jamais changé la couleur de la revue, qui comme une imitation de *Yellow book*, revue anglaise consacrée aux écrivains décadents, demeura toujours toute jaune⁴²⁷.

Que Shao Xunmei ait du goût pour la culture française est confirmé non

⁴²⁵ Li Oufan, «Du “décadentisme” dans la littérature chinoise moderne» (漫談中國現代文學中的“頹廢”), in Wang Xiaoming (王曉明) (éd.) *De la littérature chinoise du XXe siècle (二十世紀中國文學論)*, Shanghai, Dongfang chubanzhongxin (東方出版中心), 1997, p.74.

⁴²⁶ *Ibid.*, p.75.

⁴²⁷ *Ibid.*

seulement par sa librairie et sa revue appelées “La maison d’or”, mais aussi par son autoportrait et sa préférence pour Baudelaire et Verlaine. Dans son autoportrait “excessivement esthétique” (極為“洵美”的自畫像), Shao met en relief son nez, qu’il considère comme étant de style grec ⁴²⁸. En association avec ce haut nez, les cheveux frisés dont il dote son image “donnent, d’après Li Oufan (李歐梵), l’impression que c’est un homme français” (頗似一為法國人) ⁴²⁹.

Les roses (一朵朵玫瑰) et *Feu et chair* (火與肉), deux ouvrages signés par Shao Xunmei et publiés en 1928 par la librairie “La maison d’or”, témoignent de son intérêt pour les poètes français symbolistes Baudelaire et Verlaine. Dans le premier livre, se trouvent ses traductions de Verlaine et Gautier parmi celles de Sapho, Catullus, Rossetti frère et soeur, Swinburne, Thomas Hardy et Sara Teasdale. L’autre livre est un recueil de ses textes critiques. Parmi ceux-ci, on trouve un article sur Verlaine. Dans “Le croyant entre repaire de brigands et sanctuaire” (賊窟與聖廟之間的信徒), au sujet de Verlaine, Shao émet l’opinion comme suit :

Verlaine est un véritable hédoniste. Bien qu’on dise qu’il est le poète le plus misérable, à mon avis, dans la misère dont on pense qu’il souffre, il connaît le plaisir . . . Il sait que la vie n’est qu’un court voyage. En hâte, on part du monde tout comme on y est venu. Pas une seconde de repos ne nous est permise. Il faut donc se réjouir jusqu’à la satiété d’une occasion de joie quand celle-ci s’offre à nous. Mieux vaut être un nuage blanc qui se métamorphose en myriades de symboles mystérieux qu’une bougie qui se sacrifie pour le bien des autres, . . . (魏爾倫才是個真正的享樂主義者。雖然人家都說他是最悲哀的詩人,但我以為人家所說的他的悲哀處,卻是他的享樂處. . . 他知道人生不過是極短時間的寄旅,來也匆匆,去也匆匆,決不使你有一秒鐘的逗留,那麼眼前有的快樂,自當盡量去享受。與其做一枝蠟燭焚毀了自己供人家利用,不如做一朵白雲變幻出千百種神秘的象徵. . .) ⁴³⁰

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ Chen Zeshen (陳子善) (éd.), *Essais de Shao Xunmei* (洵美文存), Shenyang (瀋陽), Liaoning

Pour expliquer la musique dans la poésie de Verlaine, Shao Xunmei recourt au poème *Chant d'automne*. Il invite ses lecteurs à “écouter” simplement ce poème sans être soucieux du sens de celui-ci. Le poème *Chant d'automne*, comme une pièce musicale, le plonge dans une imagination extravagante. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Shao, chantre de la chair, investit son interprétation d'une note d'érotisme :

*Tout en “écoutant” le poème “Chant d'automne”, nous ne nous demandons plus ce que signifient ces vers d'effusions lyriques. Nous sentons plutôt s'épanouir une nuit d'automne solitaire. Quand est disparu tout tapage nocturne, sous une lune claire et triste, on joue d'une main tremblante une petite musique sur les cordes fines de la mandoline. Des nuages voyagent dans le ciel comme glisse la barque sur une eau placide. Cet ici-bas est rempli de bruissements de feuilles mortes qui tombent. À cause de cette solitude insupportable, les vierges brûlent de désir et les femmes mariées, chagrinées par l'absence de leur homme, ne peuvent plus rêver. (試聽他的秋歌一詩,我們便不問他的纏綿的詞句的意義若何,我們已感覺到似乎是一個寂寞的秋夜;人靜以後,對著淒涼的秋月,將顫抖的手在凡亞林的細絃上拉出悠悠的一曲;這時天上則行雲無波,地下則落葉有聲,處女心焚,閨婦夢醒)*⁴³¹

Quant à Baudelaire, Shao Xunmei fait référence à lui dans l'article “Swinburne”, en indiquant la compatibilité entre les deux poètes. Pour lui, ceux-ci sont l'un et l'autre des révolutionnaires, car ils ont libéré la littérature de la prison de la religion, de la morale et de la coutume. Il voit en plus dans la poésie du poète anglais une apparition baudelairienne. Comme il le dit, “Créées dans cet ici-bas plein de puanteur, d'hypocrisie, de méchanceté, de laideur, d'ennui et d'angoisse, les poésies [de Swinburne et de Baudelaire] se résument à une aspiration ardente à ce qui est parfumé, à ce qui est vrai, à ce qui est bon, à ce qui est beau, à ce qui est amusant et à ce qui est

jiaoyu chubanshe (遼寧教育出版社), 2006, p.67, 69, 70.

⁴³¹ *Ibid.*, p.68.

joyeux” (他倆的詩全是在臭中求香,假中求真,惡中求善,丑中求美,苦悶的人生中求興趣,煩憂的世界中求快活) ⁴³²

À la suite de la publication des *Roses* et de *Feu et chair*, la même année, Shao Xunmei fait paraître le recueil poétique *Le mal des fleurs* (花一般的罪惡). Celui-ci est une oeuvre qui porte des empreintes baudelairiennes. Tout d’abord, c’est le titre “Le mal des fleurs” qui nous invite à associer cet ouvrage à Baudelaire. Il se présente à la fois comme imitation et modification du titre de l’oeuvre du poète français. Le thème principal du *Mal des fleurs* — celui de l’amour érotique et du plaisir sensuel — fait également penser à Baudelaire. Shao et Baudelaire partagent le même point de départ, la même prémisse concernant la création poétique — une hypothèse pessimiste selon laquelle c’est le spleen qui règne dans le monde. Chez l’un comme chez l’autre, se livrer à la volupté constitue une échappatoire à l’ennui. Mais là où Shao s’arrête, fort satisfait de plaisir charnel, Baudelaire continue sa quête tout en s’interrogeant sur cette volonté de s’échapper par les excès de la jouissance sensuelle. Pour lui, ce souhait équivaut toutefois à une illusion ridicule. À la différence de Baudelaire qui, ne voyant aucun rayon d’espoir autour de lui, crée une poésie imprégnée d’un désespoir profond, Shao fait l’éloge de l’amour érotique et du plaisir sexuel car il prend ceux-ci pour le salut. Jonathan Hutt y voit la raison du succès du Chinois : “C’est [cet] hédonisme esthétique, non pas le nihilisme baudelairien, qui correspond le mieux aux goûts intellectuels de Shanghai à la fin des années vingt.” (As the success of Shao demonstrates, aesthetic hedonism rather than Baudelaire’s nihilism was more in tune with the intellectual tastes of late 1920s Shanghai) ⁴³³

Dans le premier poème du *Mal des fleurs*, intitulé “prologue” (序曲), Shao Xunmei communique une vision du monde compatible avec celle de Baudelaire. Si

⁴³² *Ibid.*, p.46.

⁴³³ J. Hutt, *op.cit.*, p. 119.

dans le poème *Au lecteur*, le poète français dépeint le monde comme étant rempli de “nos vices”, parmi lesquels trône “l’Ennui”, pour le poète chinois, c’est un monde plein de “destins ravagés et d’âmes salies et déchues” (摧殘的命運汙濁的墮落的靈魂) qui ressemblent aux “cadavres dont est parsemé le coeur désolé de la Terre” (像是遺棄的屍骸亂鋪在淒涼的地心). Seul un regard sur ce monde semble suffire à justifier la poursuite de la volupté. Ainsi Shao arrive à la conclusion que “Mieux vaut user de nos corps comme bois de chauffage pour brûler notre vie trop froide / Que de les laisser submergés par la mer comme nourriture pour poissons et crevettes” (將來溺沉在海洋裏給魚蟲去咀嚼吧/啊,不如當柴炭去燃燒那冰冷的人生)⁴³⁴.

Dans *Le mal des fleurs*, où règne le thème de l’érotisme comme échappatoire, Shao Xunmei privilégie en particulier l’image de la fleur en tant que symbole de ce thème. Le poème *À Sapho* met en scène le moment paradoxalement pur et sensuel où cette poétesse grecque s’éveille, un moment béni par les fleurs :

*Le parfum qui jaillit du moment où tu te réveilles dans ce lit de fleurs,
Ressemble à une vierge nue comme une lune claire —
Je ne vois pas ta peau dont est enveloppé le sang semblable à des
[flammes,
Mais, tout comme une rose, tu t’épanouis à la profondeur de mon
[coeur.*

(你從這花床中醒來的香氣,
也像那處女的明月般裸體 —
我不見你包著火血的肌膚,
你卻像玫瑰般開在我心裏)⁴³⁵

Dans *La fleur* (花), l’image de la fleur représente la jouissance sexuelle, qui, contrairement à l’idée reçue, a le pouvoir de purification :

⁴³⁴ Shao Xunmei, *Le mal des fleurs*, Shanghai, La maison d’or, 1928, p. 1.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.22.

.....
*Elle a pitié de ce monde d'ordures
Où les maux les bons hommes éliminent.
Elle prie les gouttes de pluie patientes
De laver une à une ces taches tenaces.*

*Ayant avalé des rosées divines,
Elle a une haleine de parfum pleine.
L'enfer en un paradis se transforme
Qui voit s'anéantir toute angoisse.
(他惜著那腥穢的世界,
憐著人我們被齷齪淘汰;
他希望忍耐的雨珠,
把這汙漬一一洗去.
他便吞了仙神的露漿,
吐出了他氣息的芬芳;
將地獄染成了天堂,
一切煩惱消滅淪亡)* ⁴³⁶

Par ailleurs, de même que Baudelaire, Shao Xunmei associe la volupté à la mort et à l'enfer. Il présente ce trio avec une nuance de naïveté par rapport au poète français. Chez celui-ci, le trio en question se révèle par exemple dans *Les deux bonnes soeurs* : “Au poète sinistre, ennemi des familles / Favori de l'enfer, courtisan mal renté / Tombeaux et lupanars montrent sous leurs charmilles / Un lit que remords n'a jamais fréquenté”.

Dans *Le jardin d'hier* (昨日的園子), Shao propose un semblable trio diabolique :

*En sourdine, vient encore la nuit.
Habillée d'une robe de nonne grise,
Elle embrasse mélancolie et tristesse.
Ô elle est la bouchère de la Lumière.*

⁴³⁶ *Ibid.*, p.28.

*Elle a caché la demeure de Dieu,
Que cherchent aveuglement la vache,
Le cheval, le coq, la tortue et l'homme,
Jusqu'à trouver la grotte du Démon.*

*Il est ici un jardin d'hier;
Où jaunes sont les feuilles qui étaient vertes,
Où flétries sont les fleurs qui étaient fraîches,
Où morts sont les oiseaux qui étaient agiles.*

*Et où il est un couple d'amants.
Il la baise en l'étreignant
Sans souffle et tranquillement.
Ô ils étaient des favoris de Dieu.*

*(靜了靜了黑夜又來了;
她披著灰色的尼裳,
懷抱著憂鬱與悲傷,
啊她是殺光明的屠刀.
她隱瞞了上帝的住處;
牛馬雞犬烏龜與人,
於是便迷茫的搜尋,
末後找到了魔鬼之居.
這裏有個昨日的園子,
青的葉兒是黃了的;
鮮的花兒是謝了的;
活潑的鳥兒是死了的.
還有一對有情的人兒,
相相地擁抱了親吻;
沒有氣息也沒有聲,
啊他們是上帝的愛兒)* ⁴³⁷

Dans cet enfer qu'est "le jardin d'hier", situé dans "la grotte du Démon", rien n'existe sauf la mort et la mémoire d'hier. Les deux personnes qui s'aimaient se sont adonnées à la jouissance sexuelle jusqu'à en mourir. Dans le royaume de Satan où

⁴³⁷ *Ibid.*, p.15-16.

s'arrête le temps, ces cadavres entrelacés, tels deux statues, incarnent une éternelle violation de la loi de Dieu.

En 1936, Shao Xunmei publie son dernier recueil poétique : *Vingt-cinq poèmes* (詩二十五首), où comme dans *Le mal des fleurs*, il chante la volupté et la débauche. Dans le poème *Le serpent*, cet animal représente la beauté féminine tentatrice, ce qui nous rappelle aussi Baudelaire. Dans le poème vingt-sept des *Fleurs du mal*, le poète français associe la femme à un serpent : “Avec ses vêtements ondoyants et nacrés / Même quand elle marche on croirait qu’elle danse / Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés / Au bout de leurs bâtons agitent en cadence”. Cette comparaison se retrouve dans le poème *Le serpent qui danse*, où il écrit : “À te voir marcher en cadence / Belle d’abandon / On dirait un serpent qui danse / Au bout d’un bâton”. De même, Shao voit dans le serpent l’essence féminine. Il présente ce reptile comme l’objet du désir masculin :

*En bas de l'escalier du palais ou sur le toit du temple,
Tu laisse pendre de ton corps la partie la plus souple.
On dirait une ceinture féminine peu serrée
Qui attend une main masculine brave et tremblante.
.....
Quant à l'autre partie de ton corps, que tu l'utilises
Pour ceinturer mon corps viril quand la voix de la cloche
À travers le rideau de gaze se fauilera dans ma chambre embrumée
Et la chaleur aura rampé partout sur ma mince couverture brodée.
(在宮殿的階下在廟宇的瓦上,
你垂下你最柔嫩的一段
好像是女人半鬆的褲帶
在等待著男性的顫抖的勇敢.
.....
啊,但願你再把剩下的一段
來箍緊我箍不緊的身體,
當鐘聲偷進雲房的紗帳,*

Avec la publication de *Vingt-cinq poèmes*, la carrière de Shao Xunmei en tant que poète se termine. Il ne chante plus “les larmes de miel de la vierge” (處女的蜜淚)⁴³⁹ ni “la chair mouillée inoubliable” (我總忘不了那潮潤的肉)⁴⁴⁰, car ce genre de poésie ne convient pas à l’ère de la guerre sino-japonaise. Peu de critiques valorisent ses poèmes étant donné l’érotisme de ceux-ci. On s’intéresse plutôt à l’histoire d’amour partagée entre lui et sa maîtresse Emily Hahn, femme-écrivain américaine, et à sa vie de “dandy”⁴⁴¹. La prise du pouvoir par les communistes chinois en 1949 l’entraîne dans le malheur. Ses biens sont confisqués par le Parti communiste au nom du peuple. À cause de la lettre qu’il a écrite à Hahn, qui après l’avoir quitté, s’est mariée à l’ancien chef des services de renseignements anglais en Extrême-Orient, il est incarcéré en 1958 pour l’accusation d’espionnage⁴⁴². Au bout de trois ans et demi, il sort de prison très affaibli. Il meurt en 1968, deux ans après que la Révolution culturelle ait commencé.

Dans la prison, Shao Xunmei rencontre par coïncidence une vieille connaissance, Jia Zhifang (賈植芳), professeur universitaire. Ayant peur qu’il ne meure prisonnier vu sa mauvaise santé, il confie ses préoccupations à celui-ci, le suppliant d’intervenir pour lui dans deux affaires où il a été calomnié. Jia le lui promet. Cependant, il attend pendant vingt-huit ans avant qu’il ne puisse réaliser cette vieille promesse. En 1989, il publie un article destiné à laver son vieil ami des calomnies. À la fin de l’article, il écrit :

⁴³⁸ Shao Xunmei, *Vingt-cinq poèmes*, p.55-56.

⁴³⁹ Shao Xunmei, «Le mal des fleurs», *Le mal des fleurs*, p.40.

⁴⁴⁰ Shao Xunmei, «La pivoine» (牡丹), *Vingt-cinq poèmes*, p.38.

⁴⁴¹ Li Oufan, *op.cit.*, p.80.

Considérant Shao Xunmei comme l’un des rares “dandys” dans le monde littéraire chinois de l’époque, l’auteur met en rapport Shao et la tradition française “décadente”.

⁴⁴² Lin Qi, *op.cit.*, p. 253.

“Cet article représente, d’un côté, la réalisation de la promesse que j’ai faite à Mr. Shao Xunmei il y a vingt-huit ans lorsque nous étions tous deux en prison. Je voudrais, d’un autre côté, le consacrer à la mémoire de cette personne, poète, traducteur et éditeur, qui grâce à ses contributions non négligeables, a exercé une influence sur la littérature chinoise et l’édition de son temps. Dans un pays comme le nôtre, dirigé par la politique de la ligne de gauche et où domine une littérature conforme à cette politique, depuis longtemps, son nom et son oeuvre sont exclus de l’histoire de la littérature, ne se trouvent dans aucune publication. Le poète est tombé dans l’oubli. Là, c’est une erreur historique. Le temps est venu de la corriger.” (我現在寫這一篇文章,一方面履行二十八年 before 邵海美先生在獄中對我的請託,一方面藉此表示對這位在中國現代文學界和出版界有一定影響和貢獻的詩人,翻譯家和出版家的一點紀念的微忱.多年來在“左”的文藝思潮和路線的統治之下,他的名字和作品久已從文學史和出版物中消失了,被遺忘了.這個歷史的失誤,也到了應該糾正的時後了)⁴⁴³

3. Les poètes symbolistes de l’école “Moderne”

3.1 Dai Wangshu (1905-1950)

La quête tâtonnante d’un jeune poète

Avec l’oeuvre de Dai Wangshu, nous entrons dans le domaine de la meilleure poésie chinoise symboliste. Si Li Jinfa est le précurseur de cette poésie, Dai en est incontestablement le maître. Comme celle de Li, son oeuvre révèle aussi bien une influence occidentale profonde qu’un auteur fort sensible et imaginatif, rongé par la mélancolie. Mais plus encore que tout cela, c’est grâce à sa maturité que l’oeuvre est acclamée par les critiques. Là où Li est faible à allier dans ses poèmes le classique et le moderne, apport occidental et héritage oriental, les points forts de Dai se profilent.

⁴⁴³ Lin Qi, *op.cit.*, p. 257-258.

Suzanne Bernard tire au clair le charme de la poésie de celui-ci : “D’une part, Dai Wangshu a su faire le lien entre la poésie classique chinoise et le langage parlé ; d’autre part, il a lancé un pont entre la culture chinoise et la culture européenne — et cela en faisant oeuvre de très grand poète. Sa voix, sitôt entendue, est inoubliable.” ⁴⁴⁴

Que Dai Wangshu éprouve un vif intérêt pour la littérature est plutôt redevable à sa mère . En 1905, il naît dans une famille aisée à Hangzhou (杭州), d’un employé de banque non cultivé et d’une femme venue d’une famille empreinte de culture littéraire. Quoique privée d’éducation, sa mère n’ignore pas les chefs-d’oeuvres de la littérature chinoise classique. De temps à autre, elle raconte à Dai, encore enfant, des histoires tirées de ceux-ci. Ce faisant, elle initie le poète à la littérature chinoise, qui sert désormais à ce dernier de source d’inspiration pour sa création poétique ⁴⁴⁵. Rien d’étonnant à ce que les critiques constatent dans les poèmes initiaux de Dai des traces d’influence de la poésie chinoise classique, surtout celle de la phase postérieure des Tang ⁴⁴⁶.

Dans ces premiers essais poétiques d’un poète tâtonnant, se révèle aussi un penchant qui s’accorde avec l’esthétique symboliste. Dès qu’il s’inscrit en 1923 à l’Université de Shanghai, fondée par le Parti communiste, Dai Wangshu mène une double vie. Sympathisant de la révolution, il se met à l’écoute des besoins du peuple ; il s’engage dans des luttes sociales. Poète, il prête l’oreille aux secrets de son âme ; il est attentif à la moindre vibration du “moi”. Comme l’explique Du Heng, un de ses meilleurs amis :

⁴⁴⁴ S. Bernard, «Dai Wangshu ou la vie rêvée», in Dai Wangshu *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, Pékin, Édition littérature chinoise, 1982, 1989, p. 21.

⁴⁴⁵ Zheng Zekui (鄭澤魁) et Wang Wenbin (王文彬), *La biographie de Dai Wangshu* (戴望舒評傳), Tienjin (天津), Baihuawenyi chubanshe (百花文藝出版社), 1987, p. 3.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

D'aussi loin que je me souviens, c'est peut-être entre 1922 et 1924 qu'il [Dai Wangshu] a commencé à écrire de la poésie nouvelle. Quand on est jeune, quiconque peut être un poète. En ce temps-là, parmi le cercle des amis, à part Wangshu, il y en avait d'autres qui s'appliquaient à cet essai, y compris Shi Zhecun et moi-même. Nous considérons la poésie comme expression d'une autre vie, une vie secrète que nous hésitions à révéler au public. Il n'est pas inapproprié de dire que nous écrivions notre poésie secrètement, car nous n'avons jamais montré aucun poème à personne. . . De même que le rêve met au jour les contenus de l'inconscient, le poème dévoile ce que dissimule l'âme de son auteur, si bien qu'il apparaît aussi indistinct, aussi obscur qu'un rêve. Compte tenu de cela, nous avons réalisé que la poésie parlait et ne parlait pas. C'est dire que sa raison d'être se trouve, en termes plus littéraires, à mi-chemin entre s'exprimer et se cacher . (記得他開始寫新詩大概是在一九二二到一九二四那兩年之間. 在年輕的時候, 誰都是詩人. 那時候朋友們做這種嘗試, 也不單是望舒一個, 還有蜚存, 還有我自己. 那時候, 我們差不多把詩當作另一種人生, 一種不敢輕易公開於俗世的人生. 一個人夢裏洩露自己的潛意識, 在詩作裏洩露隱密的靈魂, 然而也只是像夢一般地朦朧的. 從這種情況, 我們體味到詩是一種吞吞吐吐的東西, 術語的來說, 它底動機是在於表現自己與隱藏自己之間) ⁴⁴⁷

Cette quête poétique juvénile à laquelle s'adonnent Dai Wangshu et ses amis est bientôt justifiée par le symbolisme français, qu'il connaît quand il étudie à l'Université Aurore (震旦大學) à Shanghai. À la suite de l'incident du 30 mai 1925, le gouvernement colonial anglais interdit l'Université de Shanghai à cause de ses rapports avec le Parti communiste, ce qui entraîne Dai à changer d'école. La même année, il s'inscrit à l'Université Aurore, où il suit un cours spécial de français enseigné par un prêtre français sévère. Celui-ci lui apprend les poètes romantiques français mais lui interdit absolument les poètes symbolistes. Ainsi que le dit Shi Zhecun, lui aussi ami intime du poète :

⁴⁴⁷ Cf. note 12.

*Plus une oeuvre littéraire est interdite, plus la jeunesse désire la lire malgré tout. Dans la classe du prêtre français, Wangshu apprenait à lire Lamartine et Musset, mais dans sa chambre, sous le coussin, se cachaient Verlaine et Baudelaire. Après avoir enfin abandonné le romantisme, il penchait plutôt pour le symbolisme. Cependant, son intérêt pour Verlaine et Baudelaire n'a pas duré assez longtemps avant que son choix ne se porte à la fin sur les néo-symbolistes comme Gourmont, Jammes, etc... (一切文學作品, 越是被禁止的, 青年人就越要千方百計找來看. 望舒在神父的課堂上讀拉馬丁, 繆賽, 在枕下卻埋藏著魏爾倫和波特萊爾. 他終於拋棄了浪漫派, 傾向了象徵派. 但是, 魏爾倫和波特萊爾對他也沒有多久的吸引力, 他最後還是選中了果爾蒙, 耶麥等後期象徵派)*⁴⁴⁸

Comme ses prédécesseurs, pour opérer une transformation radicale, Dai Wangshu se tourne vers la poésie occidentale. La même année où Li Jinfa publie son recueil poétique scandaleux, *La pluie douce*, encore étudiant à l'université, il reçoit du prêtre français un entraînement rigoureux à la langue maternelle de celui-ci. Pendant ce temps, il cultive une prédilection marquée pour le symbolisme français, goût littéraire qui devrait orienter son écriture poétique jusqu'à la fin de sa carrière. "Quand il apprenait le français de 1925 à 1926, dit Du Heng, Wangshu a lu en français les poèmes de poètes comme Verlaine, Fort, Gourmont, Jammes, etc... Ces oeuvres l'ont, bien entendu, influencé." (一九二五到一九二六, 望舒學習法文; 他直接地閱讀了 Verlaine, Fort, Gourmont, Jammes 諸人的作品, 而這些人的作品當然也影響他)⁴⁴⁹

Cette opinion de Du est confirmée par Shi Zhecun qui indique la correspondance entre les textes français que Dai a traduits et la création poétique du poète lui-même : "Le parcours qu'a fait Wangshu en tant que traducteur fait écho à son cheminement en tant que poète. Il a écrit le poème *L'Allée sous la pluie* pendant qu'il s'appliquait à traduire Dowson et Verlaine. Lors de la traduction de Gourmont et de Jammes, il a

⁴⁴⁸ Zheng Zekui et Wang Wenbin, *op.cit.*, p. 26.

⁴⁴⁹ Du Heng, *op.cit.*, p. 6.

abandonné rime et métrique pour le vers libre.” (望舒譯詩的過程,正是他創作詩的過程.譯道生,魏爾倫的時候,正是寫“雨巷”的時候,譯果爾蒙,耶麥的時後,正是他放棄韻律轉向自由詩體的時候)⁴⁵⁰

Avec un zèle remarquable, Dai Wangshu introduit dans le monde littéraire chinois des oeuvres de nombre de poètes français symbolistes. Comme le démontre Shi Zhecun ci-dessus, l'évolution du poète s'accorde avec ses choix de traduction. Ses activités de traduction commencent par Verlaine, dont il traduit *Le ciel est par-dessus le toit* et *Il pleure dans mon coeur* dans la revue *Collier de perles* (瓔珞)⁴⁵¹ en 1926⁴⁵². Dai est surtout fasciné par le premier poème. Quelques années après, lors de son séjour en France (de 1932-1935), il déclame ce poème poignant devant son ami, Sheng Baoji (沈寶基). Selon celui-ci, *Chant d'automne* porte le poète jusqu'à l'oubli de soi, au point que “ses mains font de grands gestes et ses pieds trépigment pendant qu'il le récite” (手舞足蹈地朗誦)⁴⁵³.

Un an après qu'il ait traduit Verlaine, en 1927, Dai Wangshu écrit le poème *L'Allée sous la pluie* et ce pendant que, poursuivi par le Parti nationaliste après la révolution communiste du 12 avril, il s'abrite dans sa ville natale. En 1928, il publie ce poème dans *Le mensuel du roman*. L'oeuvre obtient un tel succès qu'elle apporte à son auteur une grande réputation. Désormais le nom du poète en est inséparable. Les critiques relèvent d'ailleurs dans ce poème une empreinte verlainienne. Selon eux, l'auteur y montre le même souci de la musique que le poète français.

De 1929 à 1932, Dai Wangshu porte son choix de traduction sur les néo-symbolistes Jammes, Paul Fort et Gourmont. En 1929, il traduit Jammes dans la

⁴⁵⁰ Zheng Zekui et Wang Wenbin, *op.cit.*, p. 26.

⁴⁵¹ Fondée à Shanghai par Dai Wangshu, Shi Zhecun et Du Heng en 1926, *Collier de perles* n'a qu'une existence d'un mois, de mars à avril.

⁴⁵² Chen Yuying (陳雨瑩), *La biographie de Dai Wangshu* (戴望舒評傳), Chongqing (重慶), Chongqing chubanshe (重慶出版社), 1993, p. 12.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 14-15.

revue *Nouvelle littérature* (新文藝)⁴⁵⁴. Selon lui, “celui-ci abandonne toute aspiration vide à une beauté somptueuse, délicate ou frêle et tendre. Il écrit sa poésie d’après un cœur simple et honnête.” (拋棄了一切虛空的華麗,精緻,嬌美,而以他自己純樸的心靈來寫他的詩的)⁴⁵⁵ Un an plus tard, dans la même revue, il publie sa traduction de Paul Fort. Il loue ce dernier d’avoir su “créer une atmosphère poétique ravissante à travers les vers les plus lyriques” (用最抒情的詩句表現出他迷人的詩境)⁴⁵⁶. La revue *Les contemporains* voit l’apparition de sa traduction de Gourmont en 1932. “La poésie du poète français, d’après Dai, se caractérise par une double délicatesse extrême — la délicatesse de l’âme et celle de la sensation. Elle s’adresse à la sensibilité du lecteur, à la nuance des sentiments très fins de ce dernier. Bien que ces poèmes soient des vers libres, de chacun d’entre eux se dégage une musique de caractère.” (他底詩有著絕端地微妙 — 心靈的微妙與感覺的微妙.他底詩情完全是呈給讀者的神經,給微細到纖毫的感覺的.即使是無韻詩,但是讀者會覺得每一篇中都有著很個性的音樂)⁴⁵⁷

Ce changement de goût en faveur des néo-symbolistes est reflété par la création poétique du poète. Déjà, il s’est en effet manifesté dans le poème de Dai *Mes souvenirs* (我的記憶), qui fut achevé en 1927, quelques mois après l’accomplissement de *L’Allée sous la pluie*. Le poème *Mes souvenirs* est incorporé dans le premier recueil poétique de Dai, qui, intitulé d’après lui, est publié à Shanghai en 1929. Composé en vers libre, il représente l’évolution du poète du vers prosodique à une forme poétique plus flexible. Comme s’en souvient Du Heng, lisant le manuscrit qu’il a tenu de Dai, il a à peine cru que cette oeuvre partageait le même auteur que *L’Allée sous la pluie*, vu la liberté de sa forme :

⁴⁵⁴ *Nouvelle littérature*, elle aussi fondée par Dai Wangshu, Shi Zhecun et Du Heng, sort à Shanghai en 1929 et cesse de paraître en 1930.

⁴⁵⁵ Zheng Zekui et Wang Wenbin, *op.cit.*, p. 90.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Les contemporains*, vol. 1, n° 5, septembre 1932, p. 690.

En 1927, au cours d'un certain mois d'été, Wangshu et moi vivions reclus dans notre ville natale. Quelque temps après qu'il eut achevé le poème "L'Allée sous la pluie", un jour, avec beaucoup d'entrain, il me montra soudain une feuille manuscrite. "Lis mon chef-d'oeuvre !" m'a-t-il dit. J'ai lu ce poème sur-le-champ. Ce dernier m'a impressionné par sa nouveauté. Le rythme des mots et des vers, caractéristique de l'oeuvre précédente du poète, y a été complètement remplacé par celui des sentiments, à tel point que je n'osais croire que c'était Wangshu, auteur de "L'Allée sous la pluie", qui l'avait écrit. Seulement quelques mois auparavant, il avait pris la peine de faire rimer ses vers qui se terminaient par des expressions comme "panghuang", "chouchang", "mimang", etc. Son nouveau poème a pourtant révélé un poète assez audacieux pour créer des vers aussi libres que, par exemple, "Leurs visites sont toujours imprévues."

Ce poème, qu'il m'a donné à lire, s'intitule "Mes souvenirs".

(一九二七年夏某月,望舒和我都蟄居家鄉,那時候大概兩巷還寫成不久,有一天他突然興致勃勃地拿了張原稿給我看,“你瞧我的傑作”他這樣說.我當下就讀了這首詩,讀後感到非常新鮮;在那裏,字句的節奏已經完全被情緒的節奏所替代,竟使我有點不敢相信是寫了“兩巷”不久的望舒所作.只在幾個月以前,他還在“徬徨”“惆悵”迷茫地湊韻腳,現在他是有勇氣寫“牠的拜訪是沒有一定的”那樣自由的詩句了.

他所給我看的那首詩的題名便是“我的記憶”) ⁴⁵⁸

Fruit de la quête d'un poète qui cherche à être plus sincère dans son expression poétique en se référant aux néo-symbolistes qu'il a traduits, le recueil poétique *Brouillons de Wangshu* (望舒草) apparaît à Shanghai en 1933. Du Heng voit dans les poèmes réunis dans ce recueil l'ombre de *Mes souvenirs*, mais, avec un air plus "calme" (沉著), ils présupposent davantage un jeune auteur mentalement plus mûr ⁴⁵⁹. Ces poèmes révèlent, d'un autre côté, l'esthétique que Dai poursuit à l'époque. Celle-ci se résume à dix-sept points dans "La poésie selon Wangshu", publiée en 1932 dans la revue *Les contemporains*. Ce qui est impressionnant dans ces réflexions sur la

⁴⁵⁸ Du Heng, *op.cit.*, p. 9-10.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 10-11.

poésie, c'est que l'auteur s'oppose à la musique créée par rime et métrique, cette musique sur laquelle il avait, sous l'influence de Verlaine, compté pour créer de beaux poèmes, y compris *L'Allée sous la pluie*. “La poésie ne doit pas emprunter à la musique, dit-il, il faut lui enlever ses éléments musicaux.”⁴⁶⁰ (詩不能借重音樂,它應該去了音樂的成分)⁴⁶¹ À la place de cet effet musical atteint par le “rythme des mots” (字的抑揚頓挫), il privilégie “le rythme des sentiments”⁴⁶² (情緒的抑揚頓挫)⁴⁶³. “Ce qui est le plus important dans la nouvelle poésie, continue-t-il, [ce sont] les nuances de ses sentiments, et non les nuances des mots et des vers.”⁴⁶⁴ (新詩最重要的是詩情上的 nuance,而不是字句上的 nuance)⁴⁶⁵.

Si, au niveau du style, il montre une influence néo-symboliste, le recueil poétique *Brouillons de Wangshu*, en ce qui concerne le thème, met en scène les angoisses d'un poète souffrant du mal de l'amour et écrasé par les soucis de son pays misérable. Il se présente — selon les termes de Du Heng — comme “la plus grande récompense” (最大的穫得) pour le poète ayant enduré ces angoisses et en qui il ne reste qu’“un coeur vide” (一顆空洞的心)⁴⁶⁶. Si, au départ, Dai Wangshu, ainsi que Du lui-même, a considéré la poésie comme “expression d'une autre vie, une vie secrète que nous hésitions à révéler au public”, durant ces années pénibles, écrire de la poésie constitue, pour lui, une échappatoire :

Malgré ces souffrances et ces malheurs, Wangshu n'a jamais cessé d'écrire de la poésie, car pour lui, l'écriture poétique équivalait presque au repos de son âme et à la purification de celle-ci. Ayant spirituellement fui la réalité de cette société de corruption, il a chanté à voix basse : “Or moi plus que le vent je suis léger, léger / Tel que jamais tu ne pourras me

⁴⁶⁰ Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 135

⁴⁶¹ Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 112.

⁴⁶² Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 135

⁴⁶³ Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 112.-113.

⁴⁶⁴ Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 136

⁴⁶⁵ Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 113.

⁴⁶⁶ Du Heng, *op.cit.*, p. 11.

ratrapper”⁴⁶⁷. (在苦難和不幸的中間,望舒始終沒有拋下的就是寫詩這件事情.這差不多是他的靈魂底蘇息,淨化.從烏煙瘴氣的現實社會逃避過來,低低地念著:我是比天風更輕,更輕/是你永遠追隨不到的)⁴⁶⁸

Le séjour en France et la nouvelle étape du poète

En 1932, un an avant la sortie de *Brouillons de Wangshu*, Dai Wangshu quitte la Chine pour la France, laissant à Shanghai la revue prometteuse, *Les contemporains*, dont il est l'un des éditeurs, une ferme réputation en tant que poète, ainsi que sa fiancée qui doute toutefois de leur avenir commun. Est-ce que cela constitue aussi une fuite de la part du poète ? Heureusement, il trouve bientôt dans la générosité de la culture française une échappatoire consolatrice pour son âme lasse. Son séjour en France se caractérise par des découvertes littéraires, la plus importante étant celle du surréalisme, et des rencontres avec des hommes de lettres français. Mais, d'un autre côté, le problème financier le harcèle sans cesse, l'affligeant après ses anciennes angoisses. Quand il retourne en Chine en 1935, il est tout à fait épuisé. La découverte amère du fait que sa fiancée ne l'aime plus s'ajoute à ceci, le plongeant dans une nouvelle misère. . .

En France, Dai Wangshu mène une vie pauvre, mais il est plein d'enthousiasme pour des aventures littéraires. À Paris, il assiste à des cours comme auditeur libre à la Sorbonne. Mais ennuyé par l'entraînement académique, il ne prend pas ces cours au sérieux. Il lit lui-même quantité d'oeuvres de poètes français, américains et du sud de l'Europe⁴⁶⁹.

Tout en se régaland de ces nourritures spirituelles, Dai est constamment angoissé

⁴⁶⁷ Ces vers sont traduits en français par Michelle Loi.

M. Loi, *op.cit.*, p. 91.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁶⁹ Chen Yuying, *op.cit.*, p. 64.

par l'insuffisance de ressources lors de son séjour à Paris. Les correspondances échangées entre lui et ses amis en Chine en témoignent. Dans la lettre à Ye Lingfeng (葉靈鳳), écrivain, Dai écrit : "Ici, je n'ai pas du tout de temps libre. J'étudie dur. En même temps, pour gagner ma vie, j'ai à traduire des livres." (我在這裡是一點空也沒有,要讀書,同時為了生活的關係,又不得不譯書)⁴⁷⁰ Dans les lettres écrites par Shi Zhecun à Dai, il s'agit principalement du problème financier qu'affronte ce dernier. Comme Shi le lui dit dans l'une de ces lettres, "Je fais toujours de mon mieux pour te procurer des fonds. Donc ne te décourage pas, bien que pour le moment tu manques de moyens. Qu'importe si l'on supporte des ennuis d'argent ? C'est la vie. De toute façon, on va venir à bout de cette misère." (我總在國內盡力為你接濟,你不要因一時經濟脫空而悲觀.苦一點就苦一點,橫豎我們這些人是苦得來的)⁴⁷¹ Dans une autre lettre, Shi conseille à son ami d'envoyer moins de télégrammes, car c'est trop coûteux⁴⁷².

Malgré la pression économique qui pèse sur lui, Dai Wangshu se réjouit beaucoup de l'atmosphère artistique et culturelle de Paris. À Paris, il habite Rue de l'Échaudé, proche de la Rue de Seine où foisonnent les galeries. "Durant mon séjour à Paris, se souvient-il, étreint par la nostalgie, je me permettais malgré tout d'avoir deux plaisirs : visiter des galeries et rechercher des livres. Solitaire, j'avais l'habitude de sortir de chez moi l'après-midi ou le soir. Je passais des heures interminables dans des galeries ou au bord du fleuve." (在滯留巴黎的時候,在羈旅之情中,可以算做我的賞心樂事的有兩件：一是看畫,二是訪書.在索居無聊的下午或傍晚,我總是出去,把我遲遲的時間消磨在各畫廊中和河沿上的)⁴⁷³

Pour visiter les éventaires de bouquiniste au bord de la Seine, le poète préfère

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 65.

“faire des détours” (兜遠路). Au lieu d’emprunter la Rue de Seine, il marche le long de la Rue Jacob, en passant par la Rue de l’Université et la Rue du Bac, jusqu’au Pont Royal, qui se trouve au bout de cette dernière rue ⁴⁷⁴. Cela l’amuse bien de feuilleter divers livres anciens chez le bouquiniste. Las, il se plaît à regarder la foule de passants qui se bousculent ou la Seine qui coule tranquillement. Pour lui, étudiant pauvre, trouver un précieux livre d’occasion offert à un prix bas constitue une très grande joie. “Même si, après avoir visité, parmi une foule compacte, tous les éventaires de bouquiniste, écrit-il, tu retournes chez toi les mains vides, tu es plein d’un contentement calme, d’autant qu’au crépuscule la Seine est tellement jolie.” (就是摩娑觀賞一回空手而返, 私心也是很滿足的, 況且薄暮的塞納河又是這樣窈窕多姿) ⁴⁷⁵

À Paris, Dai Wangshu fait la connaissance de nombre d’écrivains et d’hommes de lettres. Il se lie d’amitié avec André Malraux, qui le soutient financièrement. Il fréquente aussi Eugène Jolas, André Breton, Max Jacob et Étiemble ⁴⁷⁶. Grâce à l’éditeur du journal *L’Humanité*, Paul Vaillant-Couturier, il noue des relations avec Étiemble. Ce dernier, alors étudiant en littérature chinoise, collabore avec lui à des projets de traduction. L’un et l’autre s’intéressent en particulier aux écrivains de gauche chinois ⁴⁷⁷. Leurs traductions de ceux-ci apparaissent dans des revues françaises comme par exemple *Commune* ⁴⁷⁸. Ce travail de traduction est soutenu par des écrivains tels André Malraux et Louis Aragon ⁴⁷⁹. En 1935, le poète chinois interviewe le poète français moderniste Supervielle, qu’il admire fort. Il enregistre cette rencontre dans “L’Interview avec Supervielle” (記詩人許拜維艾爾), publiée

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ Zheng Zekui et Wang Wenbin, *op.cit.*, p. 104-105.

⁴⁷⁶ Gregory Lee, *La vie et la poésie d’un moderniste chinois (The life and poetry of a Chinese modernist)*, Hongkong, Presses de l’Université Chinoise (The Chinese University Press), 1989, p. 31

⁴⁷⁷ Zheng Zekui et Wang Wenbin, *op.cit.*, p. 110.

⁴⁷⁸ Chen Yuying, *op.cit.*, p. 66.

⁴⁷⁹ Zheng Zekui et Wang Wenbin, *op.cit.*, p. 110.

dans la revue *Nouveaux poèmes* en 1936.

Ayant épuisé ses ressources, Dai Wangshu ne peut se permettre de continuer à vivre à Paris. En septembre 1933, il se rend à Lyon, où il s'inscrit à l'Institut franco-chinois (中法大學). À Lyon, la vie est beaucoup moins difficile pour lui. La chambre qu'il partage avec son ami est gratuite. Il reçoit de plus une allocation modeste de l'Institut. Outre la chambre, les deux amis partagent aussi l'amitié de l'abbé Duperray, qui les fréquente et qui les aide à comprendre la poésie de son pays ⁴⁸⁰. Selon l'abbé Duperray, Dai lui avait donné deux poèmes écrits de sa propre main. Mais pendant la Seconde Guerre mondiale, il a perdu ceux-ci quand, poursuivi par la Gestapo, il a quitté la ville en hâte pour la campagne ⁴⁸¹.

À Lyon, Dai Wangshu visite l'ancienne maison où Daudet a passé une partie de son enfance. Désignée comme telle par la tablette de pierre au-dessus de sa porte, cette maison se trouve dans une petite ruelle sombre non loin du Rhône. Elle est habitée par une femme qui admet franchement qu'elle n'a jamais entendu parler de l'écrivain français lorsque Dai s'informe de celui-ci auprès d'elle. Désappointé, le poète quitte cette ruelle étroite quand descend un brouillard épais sur le Rhône : "Il ne pleuvait pas. Mais le brouillard est venu une fois de plus. J'ai vu un brouillard épais danser sur le Rhône, le même brouillard qui voit Alphonse Daudet, encore enfant, arriver à Lyon en 1849." (天並不下雨,它又在那裡下霧了,而在羅納河上,我看見一片濃濃的霧飄舞著,像在 1849 年幼小的阿爾封思.都得初到里昂的時候一樣) ⁴⁸²

En France, Dai Wangshu cherche à faire paraître ses oeuvres dans des revues françaises. Dans la lettre écrite à Dai par l'éditeur de la revue *Europe*, on constate que celui-ci apprécie les poèmes en français du poète mais qu'il s'excuse de ne pouvoir en publier que quelques-uns. On ne sait pourtant si ces poèmes furent finalement publiés

⁴⁸⁰ Gregory Lee, *op.cit.*, p. 43.

⁴⁸¹ Chen Yuying, *op.cit.*, p. 70.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 69.

dans la revue ou non. L'éditeur de la revue *Cahiers du sud* signe aussi dans sa lettre à Dai un avis favorable à l'égard des poèmes proposés par ce dernier. Traduits en français par le poète lui-même à partir de ses propres oeuvres, ces poèmes apparaissent dans la revue en mars 1935. Selon une autre lettre, envoyée à Dai par on ne sait quelle revue, sa traduction française de la nouvelle de Shi Zhecun *Lune d'automne* (秋月) est refusée sous prétexte que dans la revue, il n'y a pas de place pour cette oeuvre en raison d'un surplus de textes ⁴⁸³.

Après qu'il soit retourné de France, bien que son intérêt se soit porté sur le surréalisme, qui l'a fasciné durant son séjour à l'étranger, Dai Wangshu ne rompt pas totalement avec le symbolisme. Il jette un coup d'oeil à Valéry tout en s'adonnant au surréalisme. En 1936, à la veille de la guerre sino-japonaise, il fait paraître sa traduction de l'essai *Littérature* dans la revue *Nouveaux poèmes* ⁴⁸⁴ et celle du poème *Le vin perdu* dans la revue *Poésie* (詩志) ⁴⁸⁵. Durant la dernière période de sa carrière, comme sous l'influence de Valéry, Dai tâche de doter sa création poétique d'une profondeur philosophique ⁴⁸⁶. Cette tentative affleure dans des poèmes de son dernier recueil poétique, *Les années de malheur* (災難的歲月), bien que, publié en 1948, celui-ci soit en général connu pour l'alliance d'un contenu réaliste et de moyens surréalistes. Pendant la guerre, mis en prison par les Japonais, le poète subit des

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁸⁶ Le poème *Je pense* (我思想) appartient, par exemple, à cette catégorie de poésie. Que le poète y fasse allusion à Descartes et à Zhuangzi (莊子), il en est évident. Philosophe chinois, Zhuangzi se voit dans un rêve métamorphosé en un papillon. Voici le poème:

“je pense, donc je suis papillon. Avec de doux appels,
Les petites fleurs qu'on verra dans dix mille ans
À travers les nuages sans réveil ni rêve
Font vibrer mes ailes aux mille couleurs.”
(我思想故我是蝴蝶...
萬年後小花的輕呼
透過無夢無醒的雲霧,
來振憾我斑斕的彩翼)

Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 91.

peines cruelles. La santé gravement compromise par ces tortures, il meurt d'asthme en 1950.

L'Influence de Verlaine

L'influence de Verlaine sur Dai Wangshu se retrouve principalement dans les poèmes écrits par lui durant la phase initiale de sa carrière. Signe indicatif de la métamorphose du poète chinois, le poème *Mes souvenirs*, influencé par le néo-symbolisme, marque la fin de cette étape. Les poèmes qui lui sont antérieurs se distinguent par une musique chantante, ce qui aboutit à leur comparaison avec la poésie de Verlaine. Mais plus encore que cela. S'ils nous rappellent le Français, c'est qu'en présentant un "paysage choisi", ils communiquent des sentiments amers de vagabondage ; ils évoquent une âme inassouvie, mélancolique, écrasée par le désespoir mais toujours en quête. Leurs titres comme, par exemple, "Chant nocturne d'un vagabond" (流浪人的夜歌), "La promenade dans la montagne" (山行), etc. reflètent ce thème d'un cœur errant.

Dans le poème de Dai *Couchant* (夕陽下), par exemple, le paysage sert de miroir au monde intérieur du poète. Celui-ci, en tant qu'éternel voyageur qui connaît bien le jour et la nuit, la disparition de la joie face au noir du malheur, présente dans *Couchant* un paysage attristant : "Les lointains sommets devenus violets d'un trop grand chagrin / Observent le deuil du grand jour brillant qui meurt à jamais"⁴⁸⁷ (遠山啼哭得紫了/哀悼著白日的長終)⁴⁸⁸. De même que dans *Il pleure dans mon cœur*, un poème que Dai a traduit en chinois, le poète français pleure "sans raison", il se

⁴⁸⁷ Traduction française de Michelle Loi.

M. Loi, *op.cit.*, p. 79.

⁴⁸⁸ Fan Ni (凡尼) et Yu Wei (郁葦) (éds.), *Les meilleures oeuvres de Dai Wangshu* (戴望舒作品精編), Guilin (桂林), Lijiang chubanshe (漓江出版社), 2004, p. 13.

demande pourquoi “[s]ans amour et sans haine / [son] coeur a tant de peine”, dans *Couchant*, le poète chinois souffre sans pouvoir en savoir la raison : “La nuit esseulée des confins du ciel furtive est tombée / Moi seul j’erre encore, pris par cette paix / Au fond de mon coeur plein de solitude, oui, assurément / Effacée la peine ; effacée, la joie” ⁴⁸⁹ (幽夜偷偷地從天末歸來/我獨自還戀戀地徘徊/在這寂寞的心間,我是/消隱了憂愁,消隱了歡快) ⁴⁹⁰.

Ce thème de la tristesse causée par un sentiment de vide angoissant est partagé par d’autres poèmes de Dai Wangshu. Le vers “Sans amour et sans haine” du poème *Il pleure dans mon coeur* devient, dans le poème de Dai *Fragments* ⁴⁹¹, “Ne parlons ni d’amour, ni de haine”. Comme l’écrit le poète chinois : “À cette question je ne veux pas de réponse / Ne parlons ni d’amour, ni de haine / Quand nous voulons nous enivrer / Est-ce que nous demandons si le vin est bon” ⁴⁹² (不要說愛還是恨/這問題我不要分明/當我們提壺痛飲時/可先問是酸酒是芳醇) ⁴⁹³. Pour lui, se griser est peut-être la seule réponse à la question sur sa souffrance où il ne s’agit ni d’amour ni de haine. Cet ennui indescriptible et inexplicable se retrouve dans *Nuit silencieuse* (靜夜), où le poète demande : “D’où viennent ce spleen, ce chagrin / Qui t’apportent des larmes, et à moi la douleur” ⁴⁹⁴ (這煩擾是從何處生/使你墮淚,又使我傷心) ⁴⁹⁵. Cette question ressemble à celle que Verlaine se pose à lui-même dans *Il pleure dans mon coeur* : “Quelle est cette langueur / Qui pénètre mon coeur”.

Comme Verlaine, Dai Wangshu écrit un poème sur la mandoline et l’intitule ainsi. Peut-être s’agit-il dans le choix de ce sujet d’une inspiration verlainienne malgré

⁴⁸⁹ Traduction française de Michelle Loi.

M. Loi, *op.cit.*, p. 79.

⁴⁹⁰ Fan Ni et Yu Wei (éds.), *op.cit.*, p. 13-14.

⁴⁹¹ Le titre est en français dans le texte original.

⁴⁹² Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 35.

⁴⁹³ Fan Ni et Yu Wei (éds.), *op.cit.*, p. 21.

⁴⁹⁴ Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 36.

⁴⁹⁵ Fan Ni et Yu Wei (éds.), *op.cit.*, p. 25.

l'écart entre leurs poèmes. Dans le poème *Mandoline* ⁴⁹⁶ de Verlaine, le poète français ne peint pas cet instrument de musique même, mais il s'intéresse à la scène où l'on en joue, à l'atmosphère qu'il crée. Au début, le lecteur est confronté à une scène banale : "Les donneurs de sérénades / Et les belles écouteuses / Échangent des propos fades / Sous les ramures chanteuses". Mais dans la banalité, la fadeur de ce rituel conventionnel, il y a, dans une ambiance emplie de la musique de la mandoline, quelque chose d'extraordinaire — du théâtre, de l'extase et des couleurs : "Leurs courtes vestes de soie / Leurs longues robes à queues / Leur élégance, leur joie / Et leurs molles ombres bleues / Tourbillonnent dans l'extase / D'une lune rose et grise / Et la mandoline jase / Parmi les frissons de brise".

Contrairement à la *Mandoline* de Verlaine qui présente une atmosphère conviviale, celle de Dai s'imprègne de tristesse. Si la mandoline de Verlaine "jase", celle de Dai sanglote. Dans son poème, le poète chinois semble prendre le rôle de la "belle écouteuse" face à la musique de la mandoline dans les bras d'un certain "donneur de sérénades". Il consacre sa plume à cette musique jusqu'à la personnifier en lui assignant un rôle féminin dont l'esprit est vagabond et dont le coeur est rongé par des regrets. Dans ce son de mandoline, c'est l'âme de ce "donneur de sérénades" privé de nom et d'image. Ainsi le poème :

*Au ras de l'eau, dans la nuit printanière,
S'élève un son de mandoline, âme emplie de regret. . .
Solitaire, têtue, est-ce ton passé que tu pleures ?*

*Tu erres, puis tu t'approches de ma fenêtre,
Là, déçue, sans trouver ton parfum de jadis,
Tristement tu retournes en pleurant dans les fleurs.*

⁴⁹⁶ En français dans le texte original.

*Puis, tu rentres de nouveau par ma moustiquaire,
En vain tu cherches quelque vestige de ta coiffure. . .
Désespérée, tu t'en vas, sans cesser tes sanglots !*

*Encore une fois doucement tu pleures à mon oreille,
De ta voix chargée de chagrin, de regret. . .
Enfin, paresseusement, tu disparais dans l'eau des rêves ⁴⁹⁷.
(從水上飄起的春夜的Mandoline,
你咽怨的亡魂,孤冷又纏綿
你在哭你的舊時情？*

*你徘徊到我底窗邊,
尋不到昔日的芬芳,
你惆悵地哭泣到花間.*

*你淒婉地又重進我紗窗,
還想尋些墜鬟的珠屑 ——
啊,你又失望地咽淚去地方.*

*你依依地又來到我身邊低泣;
啼著那頹唐哀怨之音;
然後,懶懶地,到夢水間消歇) ⁴⁹⁸*

Dans le poème de Dai *Spleen* ⁴⁹⁹, on relève aussi une empreinte verlainienne. Ce poème, pastiche d'un poème de Verlaine qui porte le même titre, partage avec celui-ci d'identiques images et le même mariage de couleurs, à part le thème du sentiment de désespoir. Dans le *Spleen* de Verlaine, au début, c'est l'image de la rose et l'alliance des couleurs rouge et noir : "Les roses étaient toutes rouges / Et les lierres étaient tout noirs". Puis le poète porte ses regards vers le ciel qui le contrarie en étant "trop bleu, trop tendre". Toutes ces images de la nature traduisent sa tristesse et sa peur : "Chère, pour peu que tu te bouges / Renaissent tous mes désespoirs / . . . / Je crains

⁴⁹⁷ Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 40.

⁴⁹⁸ Fan Ni et Yu Wei (éds.), *op.cit.*, p. 36.

⁴⁹⁹ En français dans le texte original.

toujours, — ce qu’est d’attendre / Quelque fuite atroce de vous”. Seul et désespéré, il pense à sa bien-aimée, seul espoir en ce monde de désespoir : “Du houx à la feuille vernie / Et du luisant buis je suis las / Et de la campagne infinie / Et de tout, fors de vous, hélas”.

Le poème chinois *Spleen* semble, quant à lui, se développer d’après ce scénario, ce plan d’images verlainien et en se référant à la palette du poète français. Il commence également par l’image de la rose et le mariage du rouge et du noir. Mais “les lierres [qui sont] tout noirs” dans le poème français y sont remplacés par “un noir chagrin” (幽黑的煩憂). Pour le poète chinois, la rose n’est plus un objet adorable. S’il ne peut plus l’apprécier, ne peut plus s’identifier à elle, c’est que “la fleur de [son] coeur ne s’ouvre plus” (心頭的春花已不更開). L’image des “fleurs du ciel” (天上的花枝) qui apparaît par la suite fait écho à celle d’un “ciel qui [est] trop bleu, trop tendre” dans l’autre poème. Toutes les deux images renvoient à un rêve impossible, à un idéal qui paraît railleur à cause de son irréalisme et de son inaccessibilité. Si dans son *Spleen*, Verlaine est, à la fin, “las de tout” sauf de sa bien-aimée, dans son poème, Dai, enfin “las de la vie”, attend que la seule consolation de la mort vienne à lui. Voici ce poème :

*J’en ai assez de regarder la couleur de la rose,
Même si de rouge elle couvre les branches.*

*La fleur de mon coeur ne s’ouvre plus,
Un noir chagrin a envahi mes rêves heureux.
Mes lèvres sont sèches, mes yeux taris,
Je respire les flammes, j’entends gémir les spectres.*

*Allez-vous-en, illusions, rêves trompeurs !
Puis-je espérer les fleurs du ciel ?*

*Abattu, je passe des jours pénibles,
 Las de la vie, j'attend l'heure du repos* ⁵⁰⁰.
 (我如今已厭看薔薇色,
 一任她嬌紅披滿枝.
 心頭的春花已不更開,
 幽黑的煩憂已到我歡樂的夢中來.
 我的唇已枯,我的眼已枯,
 我呼吸著火燄,我聽見幽靈低訴
 去吧,欺人的美夢,欺人的幻象,
 天上的花枝,世人安能癡想
 我頹唐地在哀度這遲遲的朝夕!
 我是個疲倦的人,我等待著安息) ⁵⁰¹

L'Allée sous la pluie révèle, comme en conviennent les critiques, une forte coloration symboliste à cause de l'utilisation de la technique de la synesthésie et du souci de la musique. Les critiques chinois y relèvent en particulier une influence verlainienne, vu l'effort investi par le poète chinois dans la musique. D'après eux, *L'Allée sous la pluie*, comme les poèmes de Verlaine, est pénétrée par une sonorité incantatoire née de la répétition de certains mots ou de certains vers. Cette sonorité paraît s'enrichir jusqu'à revêtir une qualité onirique grâce à la rime "an" qui résonne dans le poème chinois original. À ce propos, Ai Qing (艾青), poète, noue l'analogie entre le poème en question et celui du poète français *Chant d'automne*, ce dernier ayant également une musique constituée d'une symphonie de consonnes et de voyelles nasales ⁵⁰². *L'Allée sous la pluie* est comme suit :

*Sous mon parapluie en papier huilé, seul
 Je fais les cent pas dans la longue, longue
 Silencieuse allée mouillée de pluie,
 Espérant croiser*

⁵⁰⁰ Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 23-24.

⁵⁰¹ Fan Ni et Yu Wei (éds.), *op.cit.*, p. 33.

⁵⁰² Zheng Zekui et Wang Wenbin, *op.cit.*, p. 31-32.

*Semblable au lilas
La jeune fille aux grappes de tristesse.*

*Elle possède assurément
Du lilas le teint de fleur,
Du lilas le parfum,
Du lilas la tristesse,
Sous la pluie désolée,
Désolée et vagabonde.
Vagabonde dans la silencieuse allée mouillée de pluie
Sous son parapluie de papier huilé,
Semblable à moi,
Et comme moi
Silencieuse, de ci, de là,
Froide, hautaine, désenchantée.*

*Comme en silence elle s'approche,
S'approche et plus encore s'en va,
Le regard lourd comme un soupir
Dans un souffle elle est passée
Semblable au songe
Semblable au charme froid d'un songe.*

*Semblable au songe elle est passée,
Telle une branche de lilas,
Tout près de moi la jeune fille ;
Silencieuse s'en est allée
Jusqu'au bout du mur écroulé,
Effacée en l'allée mouillée.*

*Sous le chant plaintif de la pluie
A disparu son teint de fleur.
Il s'est dissipé son parfum ;
Dissipé, effacés aussi
Son regard lourd comme un soupir
Et sa tristesse de lilas.*

Sous mon parapluie en papier huilé, seul

*Je fais les cent pas dans la longue, longue
Silencieuse allée mouillée de pluie,
Espérant croiser
Semblable au lilas
La jeune fille aux grappes de tristesse* ⁵⁰³.

(撐著油紙傘獨自
徬徨在悠長悠長
又寂寥的雨巷
我希望逢著
一個丁香一樣地
結著愁怨的姑娘

她是有丁香一樣的顏色
丁香一樣的芬芳
丁香一樣的憂愁
在雨中哀怨
哀怨又徬徨

她徬徨在這寂寥的雨巷
撐著油紙傘
像我一樣
像我一樣地
默默彳亍著
冷漠淒清又惆悵

她默默的走近
走近又投出
太息一般的眼光
她飄過
像夢一般地
像夢一般地淒婉迷茫

像夢中飄過
一枝丁香地
我身旁飄過這女郎
她靜默地遠了遠了

⁵⁰³ Traduction française de Michelle Loi.
M. Loi, *op.cit.*, p. 85-86.

到了頹圯的籬牆
走盡這兩巷

在雨的哀曲裏
消了她的顏色
散了她的芬芳
消散了甚至她的
太息般的眼光
她丁香般的惆悵

撐著油紙傘獨自
徬徨在悠長悠長
又寂寥的兩巷
我希望逢著
一個丁香一樣地
結著愁怨的姑娘)⁵⁰⁴

Cependant, opposé aux critiques chinois qui professent l'influence de Verlaine sur le poème, Gregory Lee décèle dans celui-ci l'empreinte de Jammes. S'il n'approuve pas leur hypothèse, c'est qu'ils ne fournissent aucune preuve suffisante, preuve qui dérive d'une analyse textuelle méticuleuse, ni lui-même ne discerne dans le poème aucun trait qui puisse exclusivement être attribué à Verlaine. Comme il l'argue :

*Bien qu'on constate des similarités entre d'autres poèmes de Dai et ceux de Verlaine, dans "L'Allée sous la pluie", il y a peu de choses qui indiquent l'influence de Verlaine, sauf peut-être celle qui fait probablement allusion à l'une des images essentielles chez Verlaine, la "femme inconnue", mais cette dernière est une image commune dans la tradition française symboliste. (Although similarities between some of Dai's other poems and those of Verlaine may be detected, there is little in "Rainy alley" to indicate Verlaine's influence ; except perhaps the possibility of an allusion to one of Verlaine's central images, the "unknown woman", but this was a common image in the French Symbolist tradition)*⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ Fan Ni et Yu Wei (éds.), *op.cit.*, p. 37-39.

⁵⁰⁵ Gregory Lee, *op.cit.*, p. 143.

Mais l'opinion des critiques chinois ne semble pas non fondée, car, en premier lieu, selon Shi Zhecun et Du Heng, amis intimes du poète, Dai a lu Verlaine avec ardeur et a été inspiré par son oeuvre. Du, comme nous l'avons mentionné plus haut, désigne Verlaine, à part Gourmont, Fort et Jammes, comme source d'inspiration pour le poète. Shi, quant à lui, va jusqu'à préciser, sous peine de répétition, que "[Dai] a écrit le poème *L'Allée sous la pluie* pendant qu'il s'appliquait à traduire Dowson et Verlaine". Là, il suggère en effet l'influence de Verlaine sur *L'Allée sous la pluie*.

En second lieu, *L'Allée sous la pluie* fait partie des poèmes écrits par le poète au début de sa carrière. À cause de l'importance qu'il accorde à la musique, des thèmes de la mélancolie et de l'errance et surtout des "témoignages" de ses amis, ces poèmes, comme nous l'avons expliqué plus haut, font apparaître l'influence de Verlaine. À partir du poème *Mes souvenirs*, qui leur succède, le poète se tourne vers le vers libre, et son style montre un changement radical. Vu l'écart entre ce poème et *L'Allée sous la pluie*, qui le précède, Du Heng, répétons-le, a beaucoup de peine à croire que tous deux ont été écrits par la même personne. Gregory Lee reconnaît que des poèmes de Dai partagent des "similarités" avec la poésie de Verlaine, mais il lui semble inapproprié d'exclure la possibilité de cette influence verlainienne sur *L'Allée sous la pluie*, puisque celle-ci fait partie des poèmes antérieurs à *Mes souvenirs*, poèmes en général indicatifs d'empreintes de Verlaine.

Enfin, que chez les critiques chinois, il manque, d'après Lee, de preuves assez convaincantes pour soutenir leur argument ne signifie point que de telles preuves n'existent pas. Ai Qing, par exemple, tire au clair — sous peine de répétition — la "similarité" entre *L'Allée sous la pluie* et *Chant d'automne* en indiquant les sonorités nasales dont se remplit leur musique. Outre *Chant d'automne*, d'autres poèmes verlainiens, tels *Mon rêve familial* et *Soleils couchants*, exercent aussi, chacun à sa

façon, une influence sur le poème chinois en question. Si dans l'influence du premier poème, il s'agit de la création d'une image de la "femme inconnue", l'autre inspire le poète chinois par sa musique pleine de sonorités répétitives.

Une analyse textuelle montrera combien la "femme inconnue" de *Mon rêve familier* est analogue à celle de *L'Allée sous la pluie*. La première semble être le prototype de l'autre. Elle n'existe que dans un rêve. Son existence se traduit par son image floue et les avatars de celle-ci, tels un thème musical et ses variations. En plus, le poète en tant que rêveur, créateur, et cette femme qui doit son existence à son rêve, s'aiment et se ressemblent. Comme Verlaine le dit dans la première strophe de son poème : "Je fait souvent ce rêve étrange et pénétrant / D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime / Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même / Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend".

De même que sa semblable, la "femme inconnue" de *L'Allée sous la pluie* a une existence onirique. "Dans un souffle elle est passée / Semblable au songe / Semblable au charme froid d'un songe", écrit le poète. Femme idéale que celui-ci "espère croiser", elle n'apparaît, d'ailleurs, que dans sa chimère, qui se déroule dans le poème entre la première strophe et la dernière qui se présente comme la répétition de celle-ci. Au début du poème, sur fond d'une "longue, longue silencieuse allée mouillée de pluie", le poète exprime son espoir d'amour. Que cette première strophe se répète à la fin dénote la disparition de sa rêverie et le retour à la réalité.

En outre, moulée sur son prototype, cette "femme inconnue" de *L'Allée sous la pluie* est également une femme qui "aime et comprend" le poète, son créateur, et "qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre". Cet amour fidèle et cette compréhension intime de sa part culmine dans le fait que dans le poème, elle émerge comme l'alter ego du poète : "Vagabonde dans la silencieuse allée mouillée de pluie / Sous son parapluie de papier huilé / Semblable à moi / Et comme moi /

Silencieuse, de ci, de là / Froide, hautaine, désenchantée”. Elle n’a pas une existence indépendante du poète. Elle lui ressemble, elle est son ombre ; elle fait toujours “comme” lui.

Elle a, par ailleurs, une image ambiguë. Chaque fois qu’elle apparaît, elle ne se montre ni tout à fait pareille ni tout à fait différente, selon que le poète l’observe, la dessine, la décrit. Dans la première strophe du poème, cette femme, que le poète “espère croiser”, est définie comme “semblable au lilas, la jeune fille aux grappes de tristesse”. Comme un thème musical, cette définition réapparaît dans la dernière strophe, répétition de la première. Entre les deux strophes, se déploie le domaine du rêve, espace constitué des autres strophes. Bien que développées depuis le thème originel exposé par la première strophe, celles-ci, telles des variations, renvoient tous à lui, chacune à sa façon. Elles aussi se réfèrent les unes aux autres. Dans chacune d’entre elles, il y a toujours des échos provenant des autres, des ombres projetées par les autres. Ainsi, la description de la femme rêvée du poète et de l’ambiance où elle apparaît varie de strophe en strophe, de variation en variation, mais sans que jamais on ne les reconnaisse.

Quant à l’influence de Verlaine sur la musique de *L’Allée sous la pluie*, pour la démontrer, nous proposons la confrontation du poème à celui de Verlaine *Soleils couchants*. Ce dernier a une musique enchanteresse, une musique imprégnée de sonorités répétitives dues à la répétition de certains mots ou de certains vers :

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon coeur qui s’oublie

*Aux soleils couchants.
Et d'étranges rêves,
Comme des soleils
Couchants sur les grèves,
Fantômes vermeils,
Défilent sans trêves,
Défilent, pareils
À des grands soleils
Couchants sur les grèves.*

Dans le poème, on constate tout d'abord la réapparition fréquente de l'image du soleil couchant. Cette dernière se trouve dans chacun des quatre quatrains, en lesquels ce poème de seize vers pourrait se diviser. Tout en évoluant depuis cette image et en se référant toutefois sans cesse à celle-ci, ces quatrains semblent à la fois différents et pareils. Avec la répétition de l'image du soleil couchant, se répète aussi sa sonorité jusqu'à remplir le poème.

Non seulement la répétition des mots "soleils couchants" mais aussi celle d'autres mots contribuent à l'effet acoustique du poème. Au début, le mot "mélancolie" apparaît comme sentiment provoqué par "une aube affaiblie". Quand il se montre pour la deuxième fois, au commencement du second quatrain, il occupe, en termes grammaticaux, la place du sujet et initie l'évolution de cette partie composée d'une seule phrase découpée en quatre vers. Après avoir créé de nouvelles images, ces derniers se terminent avec la première image : le soleil couchant. Le verbe "défiler", qui apparaît au début d'un vers, se trouve répété à la même position dans le vers suivant. Le dernier vers se révèle, en plus, être la répétition du vers 11. Tout cela, en somme, fait de ce poème verlainien une symphonie aux sonorités répétitives.

De même que *Soleils couchants*, *L'Allée sous la pluie* se caractérise par une musique pleine de sonorités répétitives nées de la répétition de mots et de vers. La façon dont le poète chinois crée cette répétition rappelle Verlaine. Toutes les strophes

de *L'Allée sous la pluie* voient, tout d'abord, l'apparition de l'image de "la fille semblable au lilas". La description du décor sur le fond duquel figure cette fille se trouve aussi répétée. Puisque cette image et ce décor réapparaissent, les mots qui constituent leur présentation, comme par exemple "fille", "lilas", "tristesse", "parapluie de papier huilé", etc... se répètent et ce, au milieu des échos de leur son. Souvent, des mots qui apparaissent à la fin d'une strophe réapparaissent au début de la strophe suivante. Le sens qu'ils évoquent sert, à son tour, à celle-ci de motif, d'idée centrale sur laquelle pivote le développement de cette nouvelle strophe. Comme le démontrent la fin de la première strophe et le début de la seconde :

.....

Semblable au lilas

La jeune fille aux grappes de tristesse.

Elle possède assurément

Du lilas le teint de fleur,

Du lilas le parfum,

Du lilas la tristesse,

.....

Ces vers cités indiquent aussi que dans le poème, la répétition de mots peut également avoir lieu au commencement de deux ou trois vers voisins. De plus, la première strophe entière est répétée à la fin du poème. Toutes ces répétitions d'images, de mots et l'harmonie ainsi atteinte, renvoient, en somme, à ce que les poètes chinois et français cherchent à dire dans les poèmes : l'obsession de la mélancolie, d'un onirisme sans fin.

L'Influence néo-symboliste

Contestant l'influence de Verlaine sur *L'Allée sous la pluie*, Gregory Lee affirme plutôt celle de Jammes sur le poème. Cette influence, d'après lui, se révèle là où Dai Wangshu associe la fleur de lilas à la tristesse et à la femme rêvée. Il soutient que “pour Jammes, le lilas possède des attributs de tristesse et de mélancolie” (For Jammes, lilac possesses attributes of sadness and melancholy) ⁵⁰⁶. Pour illustrer son opinion, il cite du poète français “Les lilas qui avaient fleuri l'année dernière / vont fleurir de nouveau dans les tristes parterres” ⁵⁰⁷. Il argue en plus que chez Jammes, “les allusions au lilas se trouvent dans des poèmes ayant trait à un personnage féminin imaginaire ou évasif ” (All the references to lilac occur in poems to do with imaginary or evasive female characters) ⁵⁰⁸. Dans un poème écrit par Jammes, par exemple, le poète attend une imaginaire “beauté sans nom” dans une chambre où les fleurs de lilas sont “sombres comme la nuit” ⁵⁰⁹. Dans un autre poème, le poète français écrit : “ces lilas qui me tuent dans les tristes parterres”. Ce vers prépare le terrain pour le thème de la “femme imaginaire ou évasive”, thème évoqué par le vers qui apparaît par la suite dans le même poème : “Je cherche en vain votre présence” ⁵¹⁰.

L'influence de Jammes est sensible aussi dans le poème de Dai *Mes souvenirs*. Non soucieux de créer une atmosphère de rêve comme dans *L'Allée sous la pluie*, le poète chinois utilise dans le poème un langage familier et des images d'objets quotidiens comme par exemple la cigarette, le stylo, la bouteille de vin, etc... Considéré par Du Heng comme étant d'un style radicalement différent de celui de *L'Allée sous la pluie*, le poème *Mes souvenirs* est comme suit :

⁵⁰⁶ Gregory Lee, *op.cit.*, p. 146.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ *Ibid.*

*Mes souvenirs me sont fidèles,
Plus fidèles que mes meilleurs amis.
Ils existent sur ma cigarette qui brûle,
Ils existent sur mon stylo peint d'un lys,
Ils existent sur la boîte de poudre abîmée,
Ils existent sur les framboises des haies inclinées,
Ils existent sur la bouteille de vin à moitié vide,
Sur les manuscrits de mes poèmes, sur des pétales de fleur séchée,
Sur la lampe sombre, sur la nappe unie de l'eau,
Sur toutes les choses privées ou non d'une âme :
Ils existent partout, comme moi-même en ce monde j'existe.*

.....
*Leurs visites sont toujours imprévues,
Sans tenir compte du lieu ni de l'heure :
Souvent ils me surprennent au lit, submergé de sommeil,
Ou se présentent de grand matin.
On peut les accuser d'impolitesse,
Mais pour moi, ce sont de vieux amis.*

*Ils sont loquaces, ils parlent sans arrêt,
À moins qu'amèrement, je me mette à sangloter,
Ou encore que je m'endorme à poing fermé. . .
Cependant je ne les déteste nullement
Parce qu'ils me sont fidèles ⁵¹¹.
(我的記憶是忠實於我的,
忠實的甚於我最好的友人.*

*牠生存在燃著的煙卷上,
牠生存在繪著百合花的筆桿上,
牠生存在破舊的粉盒上,
牠生存在頹垣的木莓上,
牠生存在喝了一半的酒瓶上,
在撕碎的往日的詩稿上,在壓乾的花片上,
在淒暗的燈上,在平靜的水上,
在一切有靈魂沒有靈魂的東西上,*

⁵¹¹ Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 47-48.

牠在到處生存著像我在這世界上一樣。

.....

牠的拜訪是沒有一定的，
在任何時間任何地點，
時常當我已牀朦朧地想睡了；
或是選一個大清早，
人們會說牠沒禮貌，
但是我們是老朋友。

牠是瑣瑣地永遠不肯休止的，
除非我淒淒地哭了，
或是沉沉地睡了，
但是我永遠不討厭牠，
因為牠是忠實於我的⁵¹²

Gregory Lee et les critiques chinois s'accordent à attribuer la source d'inspiration de ce poème à *La salle à manger* de Jammes. *La salle à manger* figure parmi les poèmes de Jammes que Dai Wangshu a traduits en 1929. Comme *Mes souvenirs*, le poème français se caractérise non seulement par la répétition d'expressions clés mais aussi par le fait que l'auteur donne une âme à un objet inanimé⁵¹³ :

*Il y a une armoire à peine luisante
qui a entendu les voix de mes grand'tantes,
qui a entendu la voix de mon grand-père,
qui a entendu la voix de mon père.
À ces souvenirs l'armoire est fidèle.*

L'influence de Jammes est également discernable dans le poème de Dai Wangshu *L'Automne* (秋天). Les derniers vers de celui-ci “Souriant et calme, je m’assois à ma fenêtre / Lorsque le vent souffle d’un ton menaçant / L’automne est là, Monsieur

⁵¹² Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 1-4.

⁵¹³ Gregory Lee, *op.cit.*, p. 161.

Wangshu”⁵¹⁴ (我是微笑著,安坐在我的窗前/當浮雲帶著恐嚇的口氣來說：秋天要來了,望舒先生) font penser à ceux de *La salle à manger* “Et je souris que l’on me pense seul vivant / quand un visiteur me dit en entrant / comment allez-vous, monsieur Jammes”⁵¹⁵.

Paul Fort a également sa part dans l’influence néo-symboliste sur l’oeuvre de Dai Wangshu. Le poème de Dai *Dialogue sur la route* (路上的小語), comme en conviennent les critiques, s’inspire de celui du poète français *J’ai des p’tites fleurs bleues*⁵¹⁶, poème traduit par le poète chinois en 1932. Comme l’autre poème, il se développe sous forme de dialogue. Tous les deux se centrent, en plus, sur les images d’une petite fleur bleue, de la bouche et du coeur, qui y apparaissent respectivement dans le même ordre. Ainsi le poème :

— *Donne-la-moi, cette petite fleur bleue*
Piquée dans tes cheveux,
Elle me rappellera ta tendresse.

— *On la trouve partout, regarde là-bas,*
Dans le bois, près de la source,
Mais elle ne t’inspirera que des souvenirs amers.

— *Donne-les-moi, tes lèvres brûlantes*
Rouges et fraîches comme le rubis,
Elles me feront goûter le miel et le vin.

— *Non, elles n’ont que le goût de l’olive*
Et celui de la pomme verte.

⁵¹⁴ Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 53.

⁵¹⁵ Gregory Lee, *op.cit.*, p. 164.

⁵¹⁶ Cf. Paul Fort : *J’ai des p’tites fleurs bleues*.

“J’ai des p’tites fleurs bleues, J’ai des p’tites fleurs bleues plus claires que tes yeux. — Donne ! — Elles sont à moi, elles ne sont à personne. Tout en haut du mont, ma mie, tout en haut du mont.

J’ai des escarboucles, j’ai des escarboucles, plus vives que ta bouche. — Donne ! — Elles sont à moi, elles ne sont à personne. Chez moi sous la cendre, chez moi sous la cendre.

J’ai trouvé un coeur, j’ai trouvé deux coeurs, j’en ai trouvé mille. — Montre ! — J’ai trouvé l’amour, il est à tout le monde. Partout sur la route, ma mie, partout sur la route.”

Elles ne sont pas destinées au garçon menteur.

— *Donne-le-moi, ton coeur de dix-huit ans,
Chaud comme le feu, caché sous ta veste,
Et rempli d'amour bleu ciel.*

— *Il est à moi, ce coeur, et non à personne d'autre,
À moins que contre un coeur sincère
On ne l'échange pour toujours*⁵¹⁷.

(— 給我吧,姑娘,那朵簪在你髮上的
小小的青色的花,
牠是會使我想起你的溫柔來的.

— 牠是到處都可以找到的,
那邊,你瞧,在樹林下,在泉邊,
而牠又只會給你悲哀的記憶的.

— 給我吧,姑娘,你的像花一般燃著的,
像紅寶石一般品耀著的嘴唇,
牠會給我蜜的味,酒的味.

— 不,牠只有青色的橄欖的味,
和未熟的蘋果的味,
而且是不給說謊的孩子的.

— 給我吧,姑娘,那在你衫子下的
你的火一樣的,十八歲的心,
那是盛著天青色的愛情的.

— 牠是我的,是不給任何人的,
除非有人願意把他自己的真誠的
來作一個交換,永恆的)⁵¹⁸

Quant à Gourmont, dont Dai Wangshu a traduit l'oeuvre *Simone* en 1932, son influence sur le poète chinois consiste en ce que celui-ci dote sa poésie de diverses

⁵¹⁷ Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 51.

⁵¹⁸ Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 5-7.

saveurs et odeurs. *Les cheveux*, premier poème de *Simone*, se distingue par la combinaison de la vue et de l'odorat. Au début du poème, le poète français écrit : “Simone, il y a un grand mystère / Dans la forêt de tes cheveux”. Ce mystère, s’il est inaccessible aux yeux, se révèle au nez. Ainsi se décode-t-il par les odeurs dégagées d’aliments ou de plantes: “Tu sens le houx, tu sens la mousse / Tu sens l’herbe mourante et rousse / . . . / Tu sens l’ortie et le genêt / Tu sens le trèfle, tu sens le lait / Tu sens le fenouil et l’anis / Tu sens les noix, tu sens les fruits / . . . / Tu sens le miel, tu sens la vie”. Dans *Dialogue sur la route*, poème cité ci-dessus, Dai, de même, associe les lèvres de sa bien-aimée aux goûts du miel, du vin, de l’olive et de la pomme verte. Il se montre également sensible à l’odeur de l’amour dans *Février* (二月) : grâce aux bénédictions du printemps, “l’ombre verte du bois se mue en un royaume d’amour aux mille parfums.” ⁵¹⁹ (綠蔭的林遂成為戀的眾香國) ⁵²⁰ Dans *À pas lents* (款步一), si le poète veut “du sceau de sa langue fermer la bouche [de sa bien-aimée]” (我要用我的舌頭封住你的小嘴唇了) pour que cette dernière ne parle plus, c’est qu’ “[il] sent déjà l’odeur de [son] désir” ⁵²¹ (我已聞到你的願望的氣味) ⁵²².

La poésie de Dai Wangshu partage d’ailleurs un charme champêtre avec celle de Gourmont. L’image du fruit et celle de la pomme qui fréquentent *Simone* se retrouvent dans l’oeuvre de Dai. Dans *Le verger*, le poète français invite celle qu’il aime à cueillir des pommes : “Simone, allons au verger / Avec un panier d’osier / . . . / Les pommiers sont pleins de guêpes / Car les pommes sont très mûres”. Il identifie en plus sa bien-aimée à l’odeur des pommes : “Tu auras l’odeur des pommes / Sur ta robe et sur tes mains”. Chez le poète chinois, au lieu de prendre l’image d’une pomme

⁵¹⁹ Traduction française de Michelle Loi.

M. Loi, *op.cit.*, p. 105.

⁵²⁰ Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 64.

⁵²¹ Traduction française de Michelle Loi.

M. Loi, *op.cit.*, p. 107.

⁵²² Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 70.

mûre, l'amour — répétons-le — s'incarne par celle d'une pomme verte. Par ailleurs, dans *Regret de l'adolescence* (少年行), c'est l'image d'un fruit mûr que Dai emprunte pour exprimer son état d'âme :

.....
Adieu, la joie de la jeune compagnie
Puis-je agir comme au temps de la jeunesse ?
Sous le ciel paisible, dans les rayons paisibles
Tombent les fruits paisibles, trop mûrs. ⁵²³
(結客尋歡都成了後悔,
還要學少年的行蹤嗎?
平靜的天平靜的陽光下,
爛熟的果子平靜地落下來了) ⁵²⁴

Dans *Deuil anniversaire* (祭日), au lieu de représenter l'amour comme chez Gourmont, le fruit symbolise l'amitié :

.....
À ta santé ! C'est aujourd'hui l'anniversaire de ta mort.
Vois les mets luxueux que j'ai prévus pour toi.
Tu peux venir chercher les fruits frais du jardin,
Et ce bon vieux whisky dont tu fis tes délices.
Notre amitié reste toujours douce et tendre. ⁵²⁵
.....
(快樂一點吧,因為今天是亡魂的祭日;
我已為你預備了在我算是豐盛了的晚餐,
你可以找到我園裏的鮮果,
和那你所嗜好的陳威士忌酒.
我們的友誼是永遠地柔和的) ⁵²⁶

⁵²³ Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 73.

⁵²⁴ Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 93.

⁵²⁵ Traduction française de Michelle Loi.

M. Loi, *op.cit.*, p. 98.

⁵²⁶ Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 29.

Chez Gourmont, le mariage du thème de l'amour et d'une scène pastorale s'épanouit dans les poèmes *Le houx* et *Le jardin*. Dans le premier, le soleil qui "rit sur les feuilles de houx" annonce non seulement l'arrivée du mois d'avril mais aussi celle du bonheur. Dans l'autre, le poète compare l'amour partagé entre celle qu'il aime et lui-même à leur jardin qui est "riche et doux"⁵²⁷. Parmi les légumes qui apparaissent dans ce jardin de Gourmont, il y en a quelques-uns qui figurent aussi dans la poésie de Dai, comm par exemple, le radis et l'asperge.

Le poème de Dai *La jeune fille du village* (村姑) offre au poète l'occasion de décrire un amour naïf en recourant à un milieu champêtre. L'image du houx y fait partie de la scène d'amour où cette fille songe au jeune homme qu'elle aime en secret :

.....
En silence marche la jeune fille du village
Un seau de bois, vert de mousse, à la main ;
De l'eau froide se répand sur ses pieds nus
Mais son coeur est resté près de l'étang, à l'ombre d'un saule.

Toujours en silence elle rentrera dans sa maison,
Une vieille maison sous un houx centenaire ;
Et quand elle pensera au baiser de ce garçon près de l'étang,

⁵²⁷ Cf. Rémy de Gourmont : *Le jardin*.
 "Simone, le jardin du mois d'août
 Est parfumé, riche et doux :
 Il a des radis et des raves,
 Des aubergines et des betteraves
 Et, parmi les pâles salades,
 Des bourraches pour les malades ;
 Plus loin, c'est le peuple des choux,
 Notre jardin est riche et doux.

 Les asperges tout en dentelles
 Mûrissent leurs graines de corail ;
 Les capucines, vierges fidèles,
 Ont fait de leur treille un vitrail,
 Et, nonchalantes, les citrouilles
 Au bon soleil gonflent leurs joues ;
 On sent le thym et le fenouil,
 Notre jardin est riche et doux."

Doucement un sourire effleurera ses lèvres.

528

.....
(村裏的姑娘靜靜地走著,
提著她的蝕著青苔的水桶;
濺出來的冷水滴在她的跣足上,
而她的心是在泉邊的柳樹下

這姑娘會靜靜靜地走到她的舊屋去,
那在一棵百年冬青樹下的舊屋,
而當他想到在泉邊吻她的少年,
她會微笑著抿起了她的嘴唇) 529

Dans *Le pique-nique* (野宴), le poète adresse une invitation d'amour à sa bien-aimée, en proposant à celle-ci de pique-niquer avec lui en un lieu où "l'eau du fleuve les lavera de leurs contraintes de civilisés" (河水已洗滌了礙人的禮儀) et où "un nuage blanc drapera le ciel" ⁵³⁰ (白雲遂成為飄動的天幕) ⁵³¹. Les nourritures dont est composé ce pique-nique traduisent les saveurs et les odeurs d'un amour sensuel :

.....
Voici le vin de menthe aussi vert que les feuilles
Tes hors d'oeuvre favoris embaument.
Plus savoureuses encore les asperges ⁵³²
Et plus rafraîchissant le fromage blanc.

.....
(那裏有木葉一般綠的薄荷酒
和你所愛的芬芳的臘味,
但是這裏有更可口的蘆筍
和更新鮮的乳酪) ⁵³³

⁵²⁸ Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 64.

⁵²⁹ Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 56-57.

⁵³⁰ Traduction française de Michelle Loi.

M. Loi, *op.cit.*, p. 104.

⁵³¹ Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 60.

⁵³² Dans le texte de traduction de M. Loi, c'est "jeunes pousses de bambou" au lieu d'"asperges".

M. Loi, *op.cit.*, p. 104.

Dans *Petite maladie* (小病), Dai Wangshu présente son jardin. À la différence du jardin d'amour de Gourmont, celui-ci n'existe que dans la nostalgie du poète chinois. Dans le poème, Dai emporte ce jardin dans son rêve pour sa seule consolation pendant qu'il souffre légèrement d'une maladie. Peut-être cette idée qu'il a d'investir le jardin d'une compétence de soulagement, de guérison dérive-t-elle du poème de Gourmont *Le jardin*, dans lequel le poète français écrit : "Et, parmi les pâles salades / Des bourraches pour les malades". Voici le poème *Petite maladie* :

*Filtrée par le rideau de bambou, une odeur de terre
Se condense dans la brise du printemps précoce.
Le malade sent dans sa bouche, une fraîcheur de laitue.
Sa pensée s'envole vers le jardin de son pays natal.*

*Le soleil doit briller sur les fleurs des parterres.
Le vent, bourdonner dans les ailes des guêpes.
Les feuilles de radis sont mangées par les chenilles.
Les échalotes, après la pluie, ont des pousses nouvelles.*

534

.....
(從竹簾裏漏進來的泥土的香,
在淺春的風裏牠幾乎凝住了。
小病的人嘴裏感到了萵苣的脆嫩,
於是遂有了家鄉小園的神往。

小園的陽光是常在藝臺的花上吧,
細風是常在細腰蜂的翅上吧,
病人吃的萊菔的葉子許被蟲蛀了,
而雨後的萵菜卻許已有甜味的嫩芽了) 535

⁵³³ Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 60-61.

⁵³⁴ Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 68.

⁵³⁵ Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 66-67.

Une poésie de silence

Il y a du silence dans la poésie de Dai Wangshu. Peut-être ce silence, comme effet esthétique, est-il le résultat heureux de la mise en pratique de ce que Dai lui-même et ses amis croient à l'égard de l'art poétique : "La poésie parle et ne parle pas." Ce silence poétique correspond mieux, peut-être, à l'explication précisée par le poète dans "La poésie selon Wangshu" au sujet de la musique, explication que Michelle Loi interprète comme privilégeant "la mélodie et les silences des états d'âme, c'est-à-dire, du sentiment"⁵³⁶. Suzanne Bernard remarque aussi ce silence qui règne dans l'oeuvre de Dai. Elle le salue en évoquant les compositeurs occidentaux Debussy et Webern : "Musicalement, on pense à Debussy et à Webern, dont l'art se situe entre son et silence."⁵³⁷

Pour illustrer cet art du silence caractéristique des poèmes de Dai Wangshu, Suzanne Bernard cite *Impressions* (印象) :

*Est-ce à peine le tintement d'une cloche
Emporté dans la vallée profonde ?
Est-ce une petite barque de pêche
Perdue entre la brume et l'eau ?
Si c'est une perle à l'éclat vert,
Elle a déjà sombré dans l'eau stagnante du vieux puits.*

*Sur les cimes du bois la dernière lueur
Du soleil couchant doucement s'efface
Avec le doux sourire d'un visage.*

*Du fond d'un lieu solitaire s'élève
Un sanglot lointain, solitaire*

⁵³⁶ M. Loi, *op.cit.*, p. 44.

⁵³⁷ S. Bernard, *op.cit.*, p. 24.

Qui lentement retombe au même lieu, solitaire ⁵³⁸.

(是飄落深谷去的
幽微的鈴聲吧,
是航到煙水去的
小小的漁船吧,
如果是青色的真珠;
牠已墮到古井的闇水裏.
林梢閃著的頽唐的殘陽,
牠輕輕地斂去了
跟著臉上淺淺的微笑.
從一個寂寞的地方起來的,
迢遙的寂寞的嗚咽,
又徐徐回到寂寞的地方,寂寞的) ⁵³⁹

De même que les symbolistes français, Dai Wangshu, comme en témoigne le poème *Impressions*, aime les images qui évoquent la disparition, l'absence, la vibration, voire les images qui représentent un double mode de présence, palpable et impalpable. Suzanne Bernard confirme ceci quand elle soutient qu'étant donné ces images qui "marquent la retombée ou l'effacement", "dans la plupart des poèmes de Dai Wangshu, le caractère dominant de l'évocation est chute, extinction, retour au vide" ⁵⁴⁰. C'est ainsi qu'elle associe la poésie de Dai aux musiques de Debussy et de Webern.

Si le silence dans la poésie de Dai Wangshu est, selon Suzanne Bernard, né de la juxtaposition des images qui "marquent la retombée ou l'effacement", dans d'autres cas, il est simplement dû aux images ou aux descriptions qui évoquent littéralement l'absence de paroles. Le poète, par exemple, met en scène cette absence, ce vide dans *Tristesse* :

⁵³⁸ Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 55.

⁵³⁹ Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 23-24.

⁵⁴⁰ S. Bernard, *op.cit.*, p. 23-24.

*Mélancolie de l'automne solitaire
Et regrets des mers lointaines
Quand on me demande la cause de ma tristesse
Je n'ose prononcer ton nom.*

*Je n'ose prononcer ton nom
Quand on me demande la cause de ma tristesse :
Regrets des mers lointaines
Et mélancolie ⁵⁴¹.*

*(說是寂寞的秋的悵鬱,
說是遙遠的海的懷念.
假如有人問我煩憂的原故,
我不敢說出你的名字.*

*我不敢說出你的名字,
假如有人問我煩憂的原故 :
說是遙遠的海的懷念,
說是寂寞的秋的悵鬱) ⁵⁴²*

Devant celui qui l'interroge sur son chagrin, le poète garde le silence. Au milieu de ce silence qui est absence de paroles, de ce silence découlant de l'abandon du langage, se déploient les images de "l'automne solitaire" et des "mers lointaines", images associées à la tristesse. Poème sur le mal de l'amour, un thème essentiel de l'oeuvre de Dai Wangshu, le poème se prête aussi à une interprétation ayant trait à l'art poétique pratiqué par le poète lui-même. C'est dire qu'il se présente comme une juste formulation, à la fois concise et poétique, de l'esthétique de son auteur, esthétique qui pivote sur le vers "Je n'ose prononcer ton nom". Dans cette optique, la poésie devient une écriture qui relève de la mélancolie, de la solitude, de l'ailleurs (mers lointaines) et avant tout d'un nom non prononcé. Si le poète hésite à dire le nom caché au coeur, c'est qu'il a peur que la beauté ne s'évapore une fois que brisant le

⁵⁴¹ Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 59.

⁵⁴² Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 30-31.

silence, les paroles auront tout mis au jour. La beauté réside dans ce qui n'est pas dit, dans ce geste même de dissimulation, dans ce silence qui cache tout mais dans lequel tout s'épanouit en image. À ce propos, on pense à Stéphane Mallarmé qui conseille de ne pas "nommer un objet", car pour lui, cela équivaut à "supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve".

En plus, le poème démontre que chez Dai Wangshu, le silence s'accompagne de sentiments de solitude et de chagrin d'amour, ces derniers étant les thèmes principaux de l'oeuvre du poète. Dans le silence comme absence de paroles, comme le vide qui précède toute prononciation, ces sentiments sont éprouvés de façon plus intense et prennent ainsi une dimension plus tragique. Dans *Les heures solitaires* (獨自的時後), le poète écrit : "Dans cette chambre noire, il ne reste que le reflet des meubles en bois / Tristement, la pipe qui murmurait sans cesse garde le silence / . . . / Mais je sais qu'aujourd'hui j'ai versé des larmes / De l'extérieur, secrètement, le silence se faufile chez moi" (幽暗的房裏耀著的只有光澤的木器 / 獨語的煙斗也黯然沉默 / . . . / 但是我知道今天我是流過眼淚 / 而從外邊, 寂靜是悄悄地進來) ⁵⁴³. Dans *À pas lents II* (款步二), le silence annonce l'arrivée de la peine : "Il est un bois d'érable aussi rouge et calme / Que tes lèvres / Bien que le vent de la fin de l'automne soit en retard / Dans ton silence / Je sens déjà sa froideur" (而這裏, 鮮紅並寂靜得 / 與你嘴唇一樣的楓林間 / 雖然殘秋的风還未來到 / 但我已從你的緘默裏 / 覺出了它的寒冷) ⁵⁴⁴. *De quoi offrir* (有贈), poème sur un amour passé du poète, dépeint une femme délaissée qui souffre en silence dans sa solitude, non sans avoir de la haine : "Je connais tes yeux pleins de plainte et de haine / Je comprends le silence de tes paroles noyées dans le noir / Tu m'avais amené dans un doux rêve / Dans un autre, je t'ai oubliée / Mon rêve ancien et celle tombée dans l'oubli / Ô, celle que j'ai bénie en secret / J'ai soigné mes

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 15-16.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 71-72.

roses avec une telle attention / Que dans la solitude mon orchidée a flétri de chagrin”
(我認識你充滿怨恨的眼睛/我知道你願意緘在幽暗中的話語/你引我到一個夢中/
我卻又在另一個夢中忘了你/我的夢和我的遺忘中的人/哦受我暗自祝福的人/終
日有意地灌溉著薔薇/我卻無心地讓寂寞的蘭花愁謝) ⁵⁴⁵

Chez Dai Wangshu, le silence en tant que vide reflète, en fin de compte, le “coeur vide” qu’il possède, coeur qui, selon son ami, Du Heng, est à l’origine d’une poésie du nihilisme ⁵⁴⁶. Dans le silence comme absence de paroles, desquelles dépend la naissance du sens, le seul sens qui puisse exister, c’est celui qui affirme sa propre absence. Dai communique cette vision nihiliste à travers l’image d’un exilé. Ce faisant, il rejoint ses prédécesseurs, Li Jinfa, Mu Mutian et Wang Duqing.

Que dans *Menus propos sous les arbres* (林下的小語), le poète s’imagine être plus léger que le vent, est significatif de sa haine de cet “ici-bas”. Il écrit dans le poème, “Or moi plus que le vent je suis léger, léger / Tel que jamais tu ne pourras me rattraper”. Du Heng cite, sous peine de répétition, ces vers pour illustrer combien la poésie représente pour Dai le monde idéal, un monde au-delà de cette “société de corruption”. Ce à quoi Dai aspire rappelle la poursuite des symbolistes français vers l’“ailleurs”.

Mais pour être “plus léger que le vent”, il faut payer un prix élevé. Tout en l’étant, le poète se voit en exilé, condamné à un éternel voyage qui n’aboutit nulle part, à une vie écrasée par le labeur mais qui ne lui rapporte aucun fruit. Dans ses poèmes, ce nihilisme trouve son expression dans des personnages qui errent sans cesse, toujours silencieux et solitaires. Il est un “rôdeur nocturne” (夜行者) qui “coiffé de feutre noir, va du même pas tranquille que la nuit” (戴著黑色的氈帽邁著夜一樣靜的步子). “Dans la rue froide et solitaire ses bruits de pas vont s’effaçant /

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 76-77.

⁵⁴⁶ Du Heng, *op.cit.*, p. 12.

De l'immense brume noire / À l'immense brume noire”⁵⁴⁷ (冷清清的街上有沉著的
 蹙音/從黑茫茫的霧/到黑茫茫的霧)⁵⁴⁸. Il est un vagabond privé d'espoir. Écoutons
 son *Chant nocturne* (流浪人的夜歌) : “Arrivé ici, je n'ai que des larmes / Épave de la
 vie / Je sombre avec la lune”⁵⁴⁹ (來到此地淚盈盈/我是顛連飄泊的孤身/我要與殘
 月同沉)⁵⁵⁰. Il est aussi un voyageur qui “n'a même pas le mal du pays” (游子卻連
 鄉愁也沒有) : “Lorsqu'il flotte parmi les baleines et les serpents de mer / Les fleurs
 de la solitude peuvent bien s'ouvrir et se fermer dans son jardin”⁵⁵¹ (他浮沈於鯨
 魚海蟒間/讓家園寂寞的花自開自落吧)⁵⁵².

Le poète s'identifie, enfin, à un “oiseau de paradis” (樂園鳥). S'il a été un
 “chercheur de rêves” (尋夢者) — “Tes rêves s'ouvriront en fleurs / Tes rêves
 s'ouvriront en belles fleurs / Quand tu seras vieux et tout décrépit”⁵⁵³ (你的夢開出
 花來了你的夢開出嬌妍的花來了在你已衰老的時候)⁵⁵⁴ —, il ne l'est plus. Il ne
 croit en rien, ni n'espère rien. Il ne cherche plus l'ailleurs, car pour lui, même s'il peut
 l'atteindre, ce paradis perdu est déjà en ruine. Comme il le dit dans *L'Oiseau de
 paradis* :

*Printemps, été, automne, hiver,
 La nuit comme le jour tu voles.
 Oiseau de paradis au plumage magnifique
 Est-ce pour toi une promenade heureuse dans les nues
 Ou une corvée éternelle ?
*

⁵⁴⁷ Traduction française de Michelle Loi.

M. Loi, *op.cit.*, p. 111.

⁵⁴⁸ Dai Wangshu, «rôdeur nocturne», *Brouillons de Wangshu*, p. 85-86.

⁵⁴⁹ Dai Wangshu, «Chant nocturne d'un vagabond», *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 34.

⁵⁵⁰ Fan Ni et Yu Wei (éds.), *op.cit.*, p. 20.

⁵⁵¹ Traduction française de Michelle Loi.

M. Loi, *op.cit.*, p. 109.

⁵⁵² Dai Wangshu, «Berceuse du voyageur», *Brouillons de Wangshu*, p. 79.

⁵⁵³ Dai Wangshu, «Le chercheur de rêves», *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et S. Bernard, p. 75.

⁵⁵⁴ Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 107.

*Si tu viens du paradis,
 Veux-tu nous dire,
 Oiseau de paradis au plumage magnifique,
 Comment est le jardin céleste en ruine
 Depuis qu'Adam et Ève en ont été chassés* ⁵⁵⁵ ?
 (飛著,飛著,春,夏,秋,冬,
 晝,夜,沒有休止,
 華羽的樂園鳥,
 這是幸福的雲游呢,
 還是永恆的苦役?
 假使你是從樂園裏來的,
 可以對我們說嗎?
 華羽的樂園鳥,
 自從亞當夏娃被逐後,
 那天上的花園已荒蕪到怎樣了) ⁵⁵⁶

3.2 He Qifang (1912-1977)

Une enfance solitaire

La carrière de He Qifang ne ressemble guère à celle de son aîné Liang Zongdai, qu'il admire. Là où le disciple de Valéry fait preuve de fidélité à la poésie symboliste et à sa cause littéraire, He paraît inconsistent et incohérent. Le parcours qu'il suit se caractérise par un virage étonnant : nourri par le symbolisme, il embrasse enfin le maoïsme ; poète symboliste au début, il finit par être un cadre communiste. Les poètes chinois qui ont renoncé au symbolisme pour le réalisme sont nombreux, mais rares sont ceux qui, mûs par le souci d'être politiquement corrects, sont, comme He, finalement devenus, d'après He Zhongming (賀仲明), un biographe du poète, des

⁵⁵⁵ Dai Wangshu, *Poèmes*, traduction française de Yan Hengsheng et Suzanne Bernard, p. 77.

⁵⁵⁶ Dai Wangshu, *Brouillons de Wangshu*, p. 108, 110.

“outils purs de la politique” (政治純粹的工具)⁵⁵⁷. Après avoir renié les maîtres symbolistes français, le poète “voue un culte absolu et une fidélité aveugle à Mao Zedong” (對毛澤東的絕對崇拜和盲目忠誠)⁵⁵⁸. Le biographe y voit de la part du poète “un désir obsédant de retrouver en Mao l’image d’un père affectueux” (“尋父”情結)⁵⁵⁹.

Une enfance dénuée d’amour paternel est à l’origine de ce fort désir. Issu d’une famille de propriétaire terrien à Wanxian (萬縣), dans la province de Sichuan (四川), He Qifang a un père exigeant et violent. Que durant les dernières années de sa vie, il souffre douloureusement de migraine est, comme l’infère sa jeune soeur, indissociable des coups que son père lui avait donnés quand il était enfant⁵⁶⁰. Pourtant, cette victime de la violence paternelle est heureusement récompensée par l’amour tendre provenant des femmes qui le choient : sa mère, sa grand-mère ainsi que les soeurs de son père. Encore jeunes filles, ces dernières sont enfermées dans un édifice à trois étages jusqu’à leur mariage. Isolées du reste du monde, dans leur solitude, elles attendent les hommes de leur vie, hommes qui, eux aussi soumis à des parents dominants, leur sont toutefois inconnus. Elles meurent jeunes, qu’elles soient mariées ou non⁵⁶¹. Peut-être est-ce grâce à ces femmes, protectrices et consolatrices de He, que sa poésie revêt une sensibilité féminine. Le poète se lamente d’ailleurs sur le destin des soeurs de son père, à tel point qu’il en fait un thème de son oeuvre — celui de la mort prématurée d’une jeunesse.

De même que ses tantes paternelles, enfant, He Qifang est souvent envahi par le sentiment de solitude. En association avec la compassion qu’il éprouve pour ces

⁵⁵⁷ He Zhongming, *Un rossignol muet. La biographie de He Qifang* (暗啞的夜鶯. 何其芳評傳), Nankin (南京), Presses de l’Université Normale de Nankin (南京師範大學出版社), 2004, p. 168 – 169.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ *Ibid.* p. 22.

⁵⁶¹ *Ibid.* p. 13-14.

jeunes filles, ce sentiment de solitude nourrit sans cesse son imagination poétique.

Comme il le dit :

*J'utilise souvent le mot "solitude", car je comprends trop bien ce qu'il signifie ; je suis trop familier avec ce qu'éprouve une âme solitaire et des choses pareilles depuis que j'ai pu me souvenir. Je soupçonne qu'enfant, j'étais muet. Il ne semble pas que je me sois entretenu avec quelqu'un, ni même avec des animaux ou des arbres comme les enfants dans les contes de fée. Je restais tout silencieux jusqu'à ce qu'à douze ans, je commence à parler avec des livres, des romans anciens. (我時常用寂寞這個字眼,我太熟悉它所代表的那種意味,那種境界和那種東西了,從我有記憶的時候到現在.我懷疑我幼時是一個啞子,我似乎就從來沒有和誰談過一次話,連童話裏的小孩們的那種對動物,對草木的談話都沒有.一直到十二歲我才開始和書本,和一些舊小說說起話來)*⁵⁶²

Ces livres et ces "romans anciens", qui lui tiennent compagnie dans sa solitude, l'initient à la littérature et surtout à la beauté. Là, il s'agit de la formation chez lui d'un goût marqué pour l'esthétisme, un goût qui devait influencer fortement sa création poétique : "Les mots m'ont envoûté, écrit-il, depuis qu'enfant, j'ai feuilleté les livres conservés dans la caisse en bois qu'on avait placée en haut de notre petite maison à étages. Ce que j'aime dans l'écriture, c'est le raffinement des mots et le mariage des couleurs. On dirait l'image de la fleur dans le miroir et celle de la lune dans l'eau." (我從童時翻讀著那小樓上的木箱裏的書籍以來就墜入了文字魔障.我喜歡那種錘煉,那種色彩的配合,那種鏡花水月)⁵⁶³

⁵⁶² He Qifang, «Une histoire banale» (一個平常的故事), in Jin Qinjun (éd.) (金欽俊) *Maître lyrique de la prose en langue parlée. He Qifang, (白話散文的抒情宗匠何其芳)*, Taipei, Haifeng chubanshe (海風出版社), 1990, p. 268-269

⁵⁶³ Cf. note 13.

La recherche de “l’image de la fleur dans le miroir et de celle de la lune dans l’eau”

À l’âge de dix-sept ans, au mépris du projet qu’a fait son père pour lui, rebelle pour la première fois, He Qifang se rend à Shanghai, puis Pékin pour poursuivre ses études. À Shanghai, il connaît les poésies symbolistes chinoise et française. Au départ, il s’intéresse à l’école poétique “Le croissant”. Grâce à la revue *Le croissant* qui publie son poème “Ying ying” (鶯鶯), il fait ses débuts dans le monde littéraire en 1930. Dans ce poème, il s’agit de la mort tragique d’une belle fille souffrant du mal de l’amour. Une semblable atmosphère mélancolique caractérise les créations ultérieures du poète obsédé par la mort. Revue littéraire la plus influente de l’époque, *Les contemporains* ne tarde pas à attirer l’attention de He sur elle-même. Elle remplace bientôt *Le croissant* comme la référence favorite du poète. Celui-ci s’identifie davantage à la poésie qui y est publiée, une poésie qui se distingue par la forme libre et les sentiments intimes exprimés de façon suggestive, qu’à celle de l’autre revue. Outre *Les contemporains*, il est notamment fasciné par *Mes souvenirs* (我的記憶), premier recueil poétique de Dai Wangshu ⁵⁶⁴.

Sous l’influence de Dai Wangshu et des *Contemporains*, dont le poète symboliste est l’un des rédacteurs, He Qifang porte ses regards vers les poètes occidentaux du courant littéraire moderne. Parmi ceux-ci, il éprouve surtout une vive sympathie pour les poètes français symbolistes. De manière non systématique, il lit avec zèle Baudelaire, Verlaine et Valéry. Qu’il prenne contact avec la poésie de Valéry est redevable à Liang Zongdai, qui à l’époque vient de publier ses traductions de *Narcisse parle* et de *Fragments du Narcisse*. À travers l’article *De Paul Valéry*, également signé par Liang, il connaît encore mieux la vie et l’art du poète français ⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴ He Zhongming, *op.cit.*, p. 54-55.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 55.

À Pékin, étudiant à l'université, He Qifang s'immerge dans le symbolisme français et la poésie chinoise ancienne. À l'Université Qinghua (清華大學), à l'origine, il étudie la littérature anglaise. Parce qu'il admire Liang Zongdai et la poésie française symboliste, à peine a-t-il appris que le disciple de Valéry dirige le département de français que naît en lui l'idée de s'inscrire à celui-ci pour le suivre. Ému par sa passion, Liang soutient sa demande de transfert. Lors de leur conversation, il lui présente avec éloquence la poésie française et la traduction de cette dernière en Chine ⁵⁶⁶.

Grand admirateur des poètes français symbolistes, He Qifang ne néglige pas pour autant la poésie traditionnelle de son pays. À part les poètes français symbolistes, sa lecture inclut aussi les poètes chinois des Tang et de l'époque des Cinq Dynasties. Ces poètes occidentaux et orientaux l'envoûtent pareillement : "En ce temps-là, je lisais les poésies de la phase postérieure des Tang et de l'époque de Cinq Dynasties. Belles comme le visage dévasté d'une jeunesse fanée, ces poésies délicates et esthétiques m'ont envoûté. Sur les feuilles des poètes français après les Parnassiens, j'ai découvert un semblable charme enivrant." (這時我讀著晚唐五代時期的那些精緻的冶豔的詩詞, 蠱惑於那種憔悴的紅顏上的嫵媚, 又在幾位班納斯派的以後的法蘭西詩人的篇頁中找到了一種同樣的迷醉) ⁵⁶⁷

Un homme habitué au rêve

Consolé par les poésies esthétiques française et chinoise qu'il savoure tout en souffrant du chagrin d'amour, He Qifang s'adonne, dans la solitude, à la rêverie. À Pékin, ville ancienne, malgré un climat désagréable, le poète, selon ses propres

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 60-61.

⁵⁶⁷ Qian Lique, Wen Rumin et Wu Fu, *op.cit.*, p. 397.

termes, “fait éclore des fleurs émaciées sur lui-même” (開了憔悴的花朵), parce que “cet immense ciel bleu sans nuage dans lequel résonnent des cris de pigeon et ces palais somptueux en décadence qui brillent au soleil couchant, [l]’ont transporté dans plusieurs rêves” (那無雲的藍天,那鴿笛,那在夕陽裏閃耀著凋殘的華麗的宮闕卻曾使我作過很多的夢)⁵⁶⁸. “En ce temps-là, écrit-il ailleurs, j’habitais dans une grande ville du nord. Je logeais dans un foyer en mauvais état, un vieux temple à l’écart ou un petit appartement. Pour autant, jour et nuit, je rêvais de choses belles et tendres. Chaque nuit, la solitude m’approchait de la mort, mais le lendemain matin, je sentais quand même la fraîcheur de la rosée et la joie de vivre.” (那時我在一個北方大城中.我居住的地方是破舊的會館,冷僻的古廟,和小公寓,然而我成天夢著一些美麗的溫柔的東西.每一個夜晚我寂寞得與死鄰近,每一個早晨卻又依然感到露珠的新鮮與生的歡欣)⁵⁶⁹ Nourrie par ces rêves, son inspiration poétique déborde : “Ces crépuscules et ces soirs mélancoliques, seul, je m’attardais sous un ciel bleu. Une fois amenées chez moi, ces petites fleurs blanches, douces et tendres, que j’ai cueillies lors de ma promenade, sont devenues des poèmes.” (那些憂鬱的黃昏和那些夜晚我獨自躑躅在藍色的天空下彷彿拾得了一些溫柔的白色小花朵帶回去便是一篇詩)⁵⁷⁰

Aussi les poèmes de He Qifang se présentent-ils comme l’enregistrement de ses rêves. Tout en “écoutant un langage indistinct d’âme” (傾聽著一些飄忽的心靈的語言)⁵⁷¹, le poète suit “le chemin du rêve” (夢中道路)⁵⁷². Comme il s’en souvient :

Étudiant à l’université, je sentais souvent l’impulsion d’écrire de la poésie. Cette période d’intense activité créatrice ne dura toutefois que quelques mois, de l’été à l’automne 1932. Parfois, je travaillais le matin comme le soir. Les poètes anciens, dit-on, se procurent de beaux vers

⁵⁶⁸ Liao Dagu (廖大國), *Une histoire sans titre. He Qifang* (一個無題的故事.何其芳), Taipei, Wenshize chubanshe (文史哲出版社), 2002, p. 51.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁷⁰ He Qifang, «Des mots sur *Le nid d’hirondelle*» (燕泥集後話), in Jin Qinjun (éd.), *op.cit.*, p. 212.

⁵⁷¹ Sun Yushi, *op.cit.*, p. 16.

⁵⁷² Titre d’un essai de He Qifang.

auprès de leurs rêves. À l'époque, j'étais aussi fou de poésie qu'eux. Une fois, j'ai rêvé d'avoir composé un poème ayant des vers extravagants. Mais après le rêve, la plupart de ces vers m'ont échappé. Pour autant, à partir de ce que j'ai retenu, j'ai achevé le poème. (大學生時代我經常有寫詩的衝動的期間不過是一九三二年夏天到秋天那幾個月.有時一天之中清早也寫,晚上也寫.過去作舊詩的人,常有夢中得句的經驗.我那時也就入迷到那樣的程度,有一次就夢見在夢裏做成了一首詩,而且其中有一些奇特的句子.醒來只記得幾行,但我把它補寫成了)⁵⁷³

De 1932 à 1934, He Qifang connaît le sommet de sa créativité, ce qui aboutit à la plus riche moisson poétique de sa carrière de poète. Ses poèmes paraissent dans les principaux journaux et revues, y compris *Les contemporains*. Par la suite, ils sont recueillis sous le titre *Le nid d'hirondelle* (燕泥集) dans *Le jardin Han* (漢園集), recueil poétique dont Bian Zhilin est l'éditeur et qui est publié à Shanghai en 1936. Cette période voit aussi la création de plusieurs poèmes réunis dans les recueils poétiques *Album de rêves dessinés* (畫夢錄) et *Quintessence de l'esprit* (刻意集). Tous deux sortent à Shanghai, le premier la même année que *Le jardin Han*, l'autre en 1938. *Album de rêves dessinés* est composé des poèmes en prose du poète. Le titre de l'ouvrage suggère sans conteste la conception du poète comme peintre de rêves.

Les poèmes de He Qifang ont pour thème la mort prématurée d'une jeunesse belle et innocente, thème qui dérive de ses souvenirs d'enfance. Il s'agit là du souvenir de ses jeunes tantes paternelles privées de liberté, isolées du monde et tourmentées par une âpre solitude. Adulte, He peut encore se rappeler leur jardin : ces petits escaliers en pierre, cet étang calme et clair et ces fleurs et ces herbes de toutes sortes⁵⁷⁴. Le destin déplorable de ces victimes de la société chinoise traditionnelle, muses de He, nourrit son inspiration, à tel point que leur image devient un symbole de

⁵⁷³ Liao Daguo, *op.cit.*, p. 36.

⁵⁷⁴ He Zhongming, *op.cit.*, p. 14.

sa création poétique. Il voit dans leur courte existence la beauté triste que cherchent à exprimer les symbolistes français lors de leur quête de “l’au-delà”. Si la mort est belle, c’est qu’en elle, cet “au-delà” n’est plus inaccessible. Dans le poème *La guirlande* (花環), le poète chante la beauté de la mort :

*Éclore ou fanée, la fleur d’une vallée inconnue a un parfum suprême.
La rosée matinale dont nul ne se souvient a une splendeur suprême.
Comme je veux te dire, Lingling, “Tu es heureuse.” —
Le ruisseau qui ne connaît nulle ombre a une clarté suprême.*

*Dans ton rêve, un lierre verdoyant grimpe sur ta fenêtre.
De petites fleurs d’or tombent sur tes cheveux.
Sous l’avant-toit, la pluie t’émeut avec son histoire.
Tu aimes la solitude — celle dans la lumière de l’étoile.*

*Tu es une fille aux larmes semblables à des perles,
En toi, s’écoule souvent une tristesse anonyme.
Tu as vécu des jours trop beaux pour en être heureuse.
Tu as, en plus, subi une mort extrêmement belle.*

(開落在幽谷裏的花最香。
無人記憶的朝露最有光。
我說你是幸福的，小玲玲，
沒有照過影子的小溪最清亮。
你夢過綠藤緣進你你的窗裏，
金色的小花墜落到你髮上。
你為檐雨說出的故事感動，
你愛寂寞，寂寞的星光。
你有珍珠似的少女的淚，
常流著沒有名字的悲傷。
你有美麗而使你憂愁的日子，
你有更美麗的天亡)⁵⁷⁵

⁵⁷⁵ Li Fang (éd.), *Anthologie des oeuvres de He Qifang (I)*, Shijiazhuang, Hebei renmin chubanshe, 2000, p. 20.

Dans *Éventail* (扇), He Qifang met en scène la solitude des jeunes filles cloîtrées dans une chambre à l'écart. Pour elles, la peinture chinoise sur leur éventail représente un "au-delà". Mais, ironiquement, cet "au-delà" auquel elles aspirent, fermées dans leur petit monde isolé, espace féminin et en soi un "au-delà", se révèle n'être rien d'autre que le monde réel, cet "ici-bas", où l'amour romantique est possible. Ainsi le poème :

*Si la chambre de toilette de ces jeunes filles était dépourvue du miroir
Et que jour et nuit, elles regardent fixement cet éventail antique
[accroché au mur —
Là-dessus, se déploie un dessin de pavillons semblables à des reflets
[dans l'eau,
C'est un dessin couvert de taches de fard et de larmes semblables à
[un voile de brume.
Des mouchoirs de soie brodés et la jeunesse passée comme un cours
[d'eau,
Elles se lamenteraient sur le paradis perdu, introuvable à jamais.
Cette chambre de toilette sans miroir ressemblerait à la Lune
[glaciale,
Sur laquelle chaque nuit, des créatures regarderaient fixement cette
[Terre en forme de pomme.
Elles s'imagineraient comme c'est un bonheur de vivre là-bas
Dans la teinte des ombres projetées par les montagnes et les vallées
[de la planète.*

(設若少女妝台間沒有鏡子
成天凝望著懸在壁上的宮扇
扇上的樓閣如水中倒影
染著剩粉殘淚如煙雲
嘆華年流過絹面
迷途的仙源不可往尋
如寒冷的月裏有了生物
每夜凝望這蘋果形的地球
猜在它的山谷的濃淡陰影下

L'intérêt que porte He Qifang à l'image de l'éventail amène à montrer l'analogie entre Mallarmé et lui-même. Chez le poète chinois comme chez Mallarmé, qui écrit les poèmes *Éventail* et *Autre éventail*, l'éventail représente la sensibilité féminine qui est d'une nature rêveuse et qui fait rêver grâce à sa beauté. Regardant fixement leur éventail, les jeunes filles du poème de He se plongent dans la méditation. Elles rêvent du "bonheur de vivre là-bas". Isolées du monde réel, elles se livrent à la rêverie d'où naît une beauté irréelle semblable à "des reflets dans l'eau" ou à "un voile de brume". Ce destin fait rêver le poète qui commence ainsi son poème par un "si". Le poème français *Autre éventail*, quant à lui, s'adresse par l'apostrophe "ô rêveuse" à la jeune fille qui manie son éventail. Rêveuse, elle introduit le poète hors du domaine de la réalité dans le monde du rêve qui est celui de la poésie : "O rêveuse pour que je plonge / Au pur délice sans chemin / Sache, par un subtil mensonge / Garder mon aile dans ta main".

D'un autre côté, unanimement, les deux poètes associent l'image de l'éventail à celle du miroir. Le poème de He Qifang *Éventail* commence par le conditionnel : "Si la chambre de toilette de ces jeunes filles était dépourvue du miroir / Et que jour et nuit, elles regardent fixement cet éventail antique accroché au mur"... L'éventail se présente, en apparence, comme un succédané du miroir pour les filles. Mais il n'est pas pour autant d'une valeur moindre que le miroir. Il est en effet un miroir, dans le sens où ces filles s'y voient. "Couvert de taches de fard et de larmes", il "reflète" leur tristesse. Leurs désirs inconscients, leurs rêves s'y manifestent comme "des reflets dans l'eau". Dans son poème qui porte le même titre que le poème chinois, Mallarmé, quant à lui, évoque l'image d'un éventail dans le miroir : "Aile tout bas la courrière /

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 55.

Cet éventail si c'est lui / Le même par qui derrière / Toi quelque miroir à lui / limpide . . . ». Le miroir semble représenter l'espace d'où sort le vol de l'éventail. Il fait écho à l'image des cieux, qui apparaît au début du poème comme le "rien" d'où naît la poésie : "Avec comme pour langage / Rien qu'un battement aux cieux / Le futur vers se dégage / Du logis très précieux".

Le thème de l'amour règne aussi dans la poésie de He Qifang. Celui-ci se préoccupe toujours d'être suggestif même quand il s'agit d'exprimer le chagrin d'amour. Dans *Robe de gaze de soie* (羅衫), il compare un amant abandonné à une robe délaissée, image associée à la féminité comme celle de l'éventail :

*La robe de gaze de soie qui t'a rendue belle cet été — c'est moi.
Douce et tendre, elle se trouve bien pliée dans l'armoire, ayant un
[spleen secret.
Elle se souvient qu'on a fait du bateau sur une eau couverte de fleurs
[de lotus.
Leur parfum, qu'ont répandu les rames jusqu'à toi, perdue auprès
[du collet.
Les manches montrent des traces de tes larmes de joie et des taches
[langoureuses de ton rouge.
Elle n'oublie pas la fleur de mauve épanouie au clair de lune,
Dont elle a, à ton insu, imprimé la silhouette sur sa poitrine lors de
[ton repos.
Meimei, lorsque la douce chaleur du soleil d'automne aura rempli ta
[chambre,
Ne désireras-tu pas ouvrir ton armoire pour mettre en ordre tes
[vêtements de jadis ?
Je voudrais tant t'écouter parler, t'écouter me dire encore,
"Bientôt le temps s'adoucir."
J'ignorerai l'arrivée imminente d'un hiver de glace et de neige.
Jamais je ne croirai que dans ta voix de miel se cache un mensonge.
(我是曾裝飾過你一夏季的羅衫,
如今柔柔地疊著,和著幽怨
襟上留著你嬉遊時雙槳打起的荷香,*

袖間是你歡樂時的眼淚,慵困時的口脂,
 還有一枝月下錦葵花的影子
 是你在合眼時偷偷映到胸前的。
 眉眉當秋天暖暖的陽光照進你房裏,
 你不打開衣箱,撿點你昔日的衣裳嗎?
 我想再聽你的聲音.再向我說:
 “日子又快要漸漸地暖和.”
 我將忘記快來的是冰與雪的冬天,
 永遠不信你甜蜜的聲音是欺騙)⁵⁷⁷

Dans *Prophétie* (預言), poème sur la désillusion de l'amour, l'image de la déesse du destin créée par He Qifang, selon Lan Lizhi, rappelle celle sous la plume de Valéry dans *La jeune Parque*⁵⁷⁸. Pour justifier cette comparaison, Lan souligne que ce poème français obscur n'est pas inconnu à He et que celui-ci le comprend grâce à l'interprétation de Liang Zongdai⁵⁷⁹. Il est évident que He voit dans “la jeune parque” de Valéry, cette femme en proie à un combat entre le corps et l'esprit, l'incarnation de l'amour. La déesse créée par lui d'après Valéry est une jeune femme fière, chantante, silencieuse, mystérieuse, sans pitié et aussi unie à la nature que celle du poète français. Elle représente ce qu'il y a de plus beau, de plus idéal mais aussi de plus passager dans la vie, voire le symbole d'un amour à la fois fougueux et raffiné. Mais tout comme le destin, elle est capricieuse : sa venue est aussi imprévisible que son départ. À la différence de *La jeune Parque* qui se déroule sous forme du monologue dramatique de cette déesse, *Prophétie* est un poème lyrique dont le poète raconte l'histoire à la première personne. Peu soucieux de doter son poème d'une profondeur philosophique telle celle caractéristique de l'oeuvre de Valéry, He se contente plutôt d'utiliser cette image de la jeune déesse à des fins d'exotisme et d'esthétisme. Comme en témoigne le poème :

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁷⁸ Lan Lizhi, *op.cit.*, p. 97.

⁵⁷⁹ *Ibid.*

*Voici venir enfin le jour où palpite mon coeur !
Les échos de tes pas s'approchent comme les soupirs de la nuit.
Ils ne ressemblent guère aux paroles frêles des feuilles et du vent
[nocturne,
Ni aux bruissements lointains des cerfs courant sur un sentier de
[mousses.
Dis-le-moi, dis-le-moi de tes chants semblables à la voix d'une cloche
[argentée :
Es-tu la jeune déesse des récits prophétiques ?*

*Tu viens certainement du sud, d'un pays d'une chaleur parfumée.
La lune de ton pays et le soleil, raconte-les-moi.
Dis-moi comment dans ton pays les fleurs s'épanouissent dans le vent
[printanier
Et combien les hirondelles sont amoureuses des saules verdoyants.
Les yeux fermés, je m'endormirai bercé par tes chants rêveurs
Dont la douce chaleur me semble à la fois connue et inconnue.*

.....
(這一個心跳的日子終於來臨！
你夜的嘆息似的漸近的足音
我聽得清不是林葉和夜風的私語
麋鹿馳過苔徑的細碎的啼聲！
告訴我，用你銀鈴的歌聲告訴我，
你是不是預言中年輕的神？
你一定來自那溫郁的南方，
告訴我那兒的月色，那兒的日光，
告訴我春風是怎樣吹開百花，
燕子是怎樣癡戀著綠楊。
我將合眼睡在你如夢的歌聲裏，
那溫暖我似乎記得，又似乎遺忘)⁵⁸⁰

Mais la déesse se hâte. Pour qu'elle reste, le poète l'avertit de la forêt sinistre qui l'attend : "Sur les vieux arbres se montrent des mouchetures / Les lianes mourantes s'entrelacent comme des serpents / Les feuilles ne tamisent nul rayon de l'étoile" (古

⁵⁸⁰ Li Fang, *Anthologie des oeuvres de He Qifang (I)*, p. 3-4.

老的樹現著野獸身上的斑紋/半生半死的藤蟒一樣的交流著/密葉裏漏不下一顆星
星)⁵⁸¹. Malgré les supplications du poète, elle le quitte et ne laisse en lui que
regrets et interrogations :

*Tes oreilles ne veulent plus écouter mes chansons fougueuses.
Tes pieds ne veulent pas s'arrêter pour moi puisque je tremble.
Comme le passage d'une brise solennelle au soleil couchant,
Les échos de tes pieds orgueilleux se sont évanouis.
Oh ! ma jeune déesse silencieuse, es-tu vraiment partie
Comme en silence tu es venue, telle celle des récits prophétiques ?
(我激動的歌聲你竟不聽,
你的腳竟不為我的顫抖暫停!
像靜穆的微風飄過這黃昏裏,
消失了,消失了你這驕傲的足音!
呵,你終於如預言中所說的無語而來,
無語而去了嗎,年輕的神)*⁵⁸²

L'Abandon du rêve

Cependant, vers le milieu des années trente, la vision du monde de He Qifang subit un changement radical. La rencontre avec un enfant-vendeur de journaux dans les rues de Pékin lui fait porter désormais ses regards vers le peuple. “J’ai perdu, dit-il, dès lors mon petit monde plein d’une solitude joyeuse. Les ailes cassées, je suis tombé par terre. Mes rêves ont changé de couleurs.” (我喪失了我的充滿著寂寞的歡欣的小天地.我的翅膀斷折.我從空中墜落到地上.我晚上的夢也變了顏色)⁵⁸³ En correspondance avec ce changement, “[sa] lecture préférée change de la poésie symboliste, des romans caractérisés par un doux style français à l’oeuvre de Dostoïevski où résonnent les soupirs des âmes qui souffrent.” (我的偏愛的讀物也從

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 5.

⁵⁸³ He Qifang, «Une histoire banale», *op.cit.*, p. 272-273.

象徵主義的詩歌,柔和的法蘭西風的小說,換成了杜思妥也夫斯基的受難的靈魂們的呻吟)⁵⁸⁴

Après qu'il ait terminé ses études à l'université, He Qifang séjourne comme enseignant dans la province de Shandong (山東). C'est là l'origine de sa conversion au réalisme sur le plan littéraire et au communisme sur le plan politique. À la campagne, il connaît la misère des paysans, ce qui le sensibilise à la réalité de la vie des gens des catégories inférieures. Il remercie cette terre et ces paysans qui l'habitent, car selon lui, "c'est là que [ses] pensées révolutionnaires ont atteint la maturité comme des fruits" (在那裏我的反抗思想才像果子一樣的成熟)⁵⁸⁵. Du côté de sa création poétique, il ne s'intéresse plus ni à "l'azur" ni au "rêve" mais à "ce qui se passe dans cet ici-bas" : "Il y a un an, j'ai quitté la ville, imprégnée de saletés et de puanteur, pour m'installer à la campagne. Cet espace immense, cet air propre m'ont tiré de la torpeur. Les 'faits' attristants que j'ai vus dans cette région m'ont frappé l'esprit comme des coups de fouet. Grâce à tout cela, je suis devenu plus fort, physiquement et mentalement. Avant, inclinant la tête, je portais souvent mes regards mélancoliques vers l'azur, mais jamais maintenant. Le mur ne me voit pas non plus le regarder devant lui. Je ne rêve plus, car je me préoccupe de ce qui se passe dans cet ici-bas." (最近一年我從流散著污穢與腐臭的都市走到鄉下,曠野和清潔的空氣和鞭子一樣打在我身上的事實使我長得強壯起來,我再也不憂鬱的偏起頸子望著天空或著隔壁做夢.現在我最關心的是人間的事)⁵⁸⁶

Le poème *Nuage* (雲), achevé en 1937, enregistre aussi son changement. Le poète y montre sensiblement l'écart entre ce dont souffrent les misérables et ce dont jouissent les capitalistes, justifiant ainsi la naissance de sa volonté de révolte. Dans ce poème, notamment, il fait appel à Baudelaire, mais uniquement pour lui dire adieu :

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 274.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 275.

⁵⁸⁶ Sun Yushi, *op.cit.*, p. 265.

"J'aime les nuages. . . Les nuages qui passent. . ."
Je me compare à cet étranger dans le poème en prose de Baudelaire.
La tête inclinée, cet homme regarde
D'un air mélancolique le ciel.

Je me trouve à la campagne.
Les paysans ont perdu leur terre à cause de leur honnêteté.
Leur maison s'est réduite à des instruments agricoles.
Tous les jours ils cherchent dans le champ des corvées à faire.
Secs et durs, les ponts en pierre leur servent de lits la nuit.

Je me trouve dans une ville au bord de la mer.
A côté de la route goudronnée hivernale,
Des rangées de villas se tiennent debout
Comme des prostituées qui dans la rue
Attendent les rires joyeux de l'été
Et les ventres gonflés des capitalistes débauchés et éhontés.

Je vais désormais me livrer à haute voix à la critique.
J'aimerais mieux avoir un toit de roseaux.
Je n'aimerai ni le nuage ni la lune.
Je n'aimerai pas non plus les étoiles.
(“我愛那雲,那飄忽的雲”
我自以為是波特萊爾散文詩中
那個憂鬱地偏起頸子
望著天空的遠方人.

我走到鄉下.
農民因為誠實而失掉了土地.
他們的家縮小為一束農具.
白天他們到田野間去尋找零活,
夜間以乾燥的石橋為床榻.

我走到海邊的都市.
在冬天的柏油街上
一排一排的別墅站立著
像站立在街頭的現代妓女,

等待著夏天的歡笑
和大腹賈的荒淫,無恥.

從此我要嘰嘰喳喳發議論:
我情願有一個茅草的屋頂,
不愛雲,不愛月,
也不愛星星)⁵⁸⁷

Après avoir renoncé au symbolisme français, plein d'espoir, He Qifang se rend à Yan-an (延安), la base de l'armée rouge, en 1938. Là, sa carrière de poète symboliste s'achève, mais apparaît la promesse d'un avenir politique. Yan-an, ce paradis aux yeux des écrivains de gauche, ne permet pas toutefois à ceux-ci la liberté de parole qu'ils désirent. He comme les autres écrivains y peut "se livrer à haute voix à la critique" de quiconque sauf de Mao Zedong. Il chante Yan-an et Mao en guise de son propre monde intérieur. "Ce qu'il veut faire en priorité, c'est propager son changement idéologique et manifester sa fidélité aux autorités à travers sa littérature." (他所最希望的,是借文學形式來宣揚自己的轉變,向政治和權力表態)⁵⁸⁸ Grâce à ces gestes politiques, en tant qu'"intellectuel mieux réformé que les autres" (改造的比較好的知識份子)⁵⁸⁹, il est récompensé par un poste en charge de la culture et de la propagande. Malgré le souci qu'il a d'être politiquement correct, pendant la Révolution culturelle, il subit une persécution si grave qu'il meurt en 1977, un an après que ce mouvement politique ait pris fin. Pour ceux qui l'admirent, les textes qu'il a écrits en tant que maoïste pourraient tomber dans l'oubli, mais jamais ses poèmes symbolistes aussi beaux que "l'image de la fleur dans le miroir et celle de la lune dans l'eau".

⁵⁸⁷ Li Fang (éd.), *Anthologie des oeuvres de He Qifang (I)*, p. 67-68.

⁵⁸⁸ He Zhongming, *op.cit.*, p. 169.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 170

Deuxième partie

Le surréalisme français et la poésie
chinoise moderne à Taïwan

Chapitre I

L’“École moderne” (1956-1962)

1. Le contexte historique et culturel

1.1 Une atmosphère d’oppression politique

Le gouvernement nationaliste en exil

En 1949, la défaite des nationalistes devant le Parti communiste contraint le gouvernement de Chiang Kaishek à s’exiler à Taïwan. Deux millions de personnes suivent ce gouvernement, dont huit cents mille militaires. Ji Xian ainsi que les poètes que nous allons présenter plus loin, poètes surréalistes, figure parmi ces immigrants exilés. En tant qu’exilé, le poète ignore la tradition littéraire de Taïwan à l’époque de l’occupation japonaise (de 1895 à 1945). Cette ignorance se reflète dans le fait que Ji pensait, à son arrivée à Taïwan, qu’il n’y existait pas de cercle de poètes, encore moins de monde littéraire. Ainsi, a-t-il l’orgueil de se croire initiateur du “feu poétique” à Taïwan ⁵⁹⁰.

Le cas de Ji Xian illustre, de façon subtile, l’écart de compréhension entre le continent chinois et Taïwan, île occupée par les Japonais pendant cinquante ans, écart à l’origine également de la confusion qu’éprouvent les Taïwanais en tant qu’orphelins vis-à-vis de l’étrangeté de leur terre originelle, la mère retrouvée, mère qui parle toutefois une langue autre que la leur. Après avoir pris possession de Taïwan, le gouvernement provisoire des nationalistes s’occupe sans délais de faire prévaloir le mandarin dans cette île où sont en usage le japonais et le taïwanais. En 1946, conformément à la politique de “décolonisation” et de “sinisation” du gouvernement,

⁵⁹⁰ Chen Qianwu (陳千武), *Essais critiques sur la poésie moderne de Taïwan* (台灣新詩論集), Kaohsiung (高雄), Chunhui chubanshe (春暉出版社), 1997, p. 41.

le japonais est interdit sur tous les médias à Taïwan. L'interdiction de cette langue coloniale prive la plupart des Taïwanais de l'accès à l'information courante, augmentant ainsi l'incompréhension mutuelle entre le nouveau gouvernement et ces derniers.

Peu après, le gouvernement provisoire, qui représente pour les Taïwanais la mère de sang, se révèle arriéré et maladroit par rapport au gouvernement colonial japonais qui, bien qu'autoritaire et oppressif, est, à leurs yeux, moderne et efficace. L'inflation, la dépréciation monétaire, la croissance du taux de chômage et, entre autres, la corruption de ce gouvernement lui-même, sont à l'origine de tensions qui vont en s'aggravant rapidement. Finalement, la confiance que les Taïwanais ont accordée au gouvernement provisoire, déjà fragile, s'effrite aux mécontentements, aboutissant à l'émeute de 1947. Ce soulèvement populaire est réprimé par les troupes envoyées du continent chinois. Désormais, Taïwan sera soumis à un contrôle plus rigoureux.

Taïwan sous un gouvernement autoritaire

En 1949, le gouvernement provisoire promulgue et met en vigueur la loi martiale, préparant ainsi le terrain pour l'installation du gouvernement exilé de Chiang Kaishek. Durant les années 1950, que l'on qualifie de "période de terreur blanche", Taïwan subit la peur de ce gouvernement chassé et son despotisme. En vue de consolider le plus vite possible son pouvoir absolu, rien n'est plus impératif pour ce gouvernement épouvanté que de se débarrasser de toutes possibilités d'opposition. L'épuration politique que Chiang effectue pendant la "période de terreur blanche", vise à anéantir les intellectuels locaux qui, déçus par le gouvernement provisoire corrompu, sont devenus gauchistes. Même des intellectuels d'origine chinoise les rejoignent. "Selon les statistiques incomplètes, de 1949 à 1952, environ quatre mille personnes accusées

d'être des espions communistes furent fusillées par les autorités. Le nombre de celles qui furent soumises soit aux travaux forcés, soit à l'emprisonnement à perpétuité, est compris entre huit et dix mille. On relèvera que l'enquête ne s'intéresse pas aux exécutions clandestines." (據不完全統計從一九四九——五二年,被當局以匪諜共黨人員名義槍斃的達四千人左右,而被問罪判處徒刑無期徒刑者約八千人到一萬人,至於被秘密處決者則無從統計)⁵⁹¹ "Cette purge. . . a fait des intellectuels taïwanais, déjà traumatisés, des estropiés qui ne peuvent rien." (此次的肅清. . . 使苟延殘喘的台灣知識份子變成殘缺不全的廢物)⁵⁹²

1.2 Le monde littéraire de Taïwan durant la "période de terreur blanche"

L'Accueil du surréalisme par les poètes exilés

Le problème de la langue qui vient s'ajouter à l'oppression politique, plonge les écrivains locaux dans un silence absolu. Par suite du changement de régime, ces écrivains se trouvent dans un embarras difficile à surmonter : le japonais, la langue des colons, est interdit ; il ne peut plus leur servir comme moyen d'expression, alors que le chinois, la langue officielle, leur demeure encore étranger. Leur langue de création leur ayant échappé, ils perdent leurs paroles littéraires. Cette "aphasie culturelle" (文化失語症) — selon les termes de Michelle Yeh (奚密)⁵⁹³ — les contraint à se replier sur eux-mêmes. Ceux qui ne veulent pas abandonner leur

⁵⁹¹ Lü Zhenghui (呂正惠), «Ye shitao et la "faille" et le "franchissement" propres à la littérature taïwanaise d'après-guerre» (葉石濤和戰後台灣文學的「斷層」與「跨越」), in Zheng Jiongming (鄭炯明) (éd.) *Allumer le flambeau de la littérature taïwanaise* (點亮台灣文學的火炬), kaohsiung, Chunhui chubanshe (春暉出版社), 1999, p. 101.

⁵⁹² Ye Shitao, *Sommaire de l'histoire de la littérature taïwanaise* (台灣文學史大綱), Kaohsiung, Wenxue zazhi chubanshe (文學雜誌出版社), 1987, p. 85.

⁵⁹³ Michelle Yeh, «Introduction : les nouvelles frontières de Taïwan» (台灣新疆域), in Ma Yuerang (馬悅然), Yeh Michelle et Xian Yang (向陽) (éds.) *Sélections de la poésie de Taïwan du XXe siècle* (二十世紀台灣詩選), Taipei, Maitian chubanshe (麥田出版社), 2001, p. 47.

carrière d'écrivain doivent consacrer de nombreuses années à l'apprentissage du chinois, avant de pouvoir publier leurs oeuvres écrites dans cette langue.

Tout en privant le monde littéraire de la colonie d'écrivains locaux, ces bouleversements lui apportent des poètes de la patrie. Ce sont ces poètes exilés qui dirigent les principales revues de l'époque : *Poésie moderne*, *Étoile bleue* (藍星) et *Genèse*. Si les écrivains locaux souffrent d'une "aphasie culturelle", nombreux sont les poètes exilés atteints d'une "amnésie littéraire". S'acharnant à éliminer le "toxique rouge" qu'est la pensée gauchiste, le gouvernement de Chiang interdit les livres des écrivains qui ont choisi de rester sur le continent après 1949, incluant ceux de nombre de poètes symbolistes. Or, ces ouvrages constituent la tradition même de la littérature chinoise moderne depuis le "Mouvement pour la nouvelle culture". Leur interdiction équivaut donc à priver les poètes à Taïwan de l'accès à la richesse de cette tradition littéraire. Pour ces poètes, sans modèle de référence propre à leur culture, il ne leur reste qu'à emprunter la voie occidentale. De plus, "coupés du monde culturel maternel, on a tendance à entrer dans le monde intérieur, à affirmer ce qui se passe dans ce monde subjectif." (在離開母體文化和背景下,就很容易進入一個內心的世界)⁵⁹⁴ Ainsi, ces poètes déracinés, vivant dans un vide culturel, se tournent vers le surréalisme pour les aider à exprimer "ce qui se passe" au tréfonds de leur coeur.

Cet accueil de la littérature occidentale moderniste est, en réalité, lié non seulement au sentiment d'égarement éprouvé par les artistes et les intellectuels de l'époque, mais aussi à la société dans laquelle ils se trouvent. C'est une société qui s'ouvre à l'Occident, qui adore sa civilisation et qui aspire à l'occidentalisation. Cette admiration de la culture occidentale n'est nullement séparable du fait que depuis son déplacement à Taïwan, le gouvernement de Chiang s'appuie totalement sur les

⁵⁹⁴ Liu Denghan (劉登翰) et Zhu Shuangyi (朱雙一), *Les muses de l'autre côté de la mer. De la poésie de Taïwan* (彼岸的謬斯台灣詩歌論), Nanchang (南昌), Baihuacho wenyi chubanshe (百花文藝出版社), 1996, p. 35.

État-Unis, tant sur les plans politique et militaire que sur le plan économique. De même que le gouvernement compte sur cette puissance occidentale, l'intelligentsia se règle sur les penseurs et les artistes occidentaux. Sous l'influence de Ji Xian, héritier de l'école "Moderne" du continent, les poètes à Taïwan portent leurs regards vers la poésie française moderne, surtout surréaliste. Du rôle joué par les intellectuels dans la société taïwanaise des années cinquante et soixante, Lü Zhenghui (呂正惠) écrit :

[À l'époque, pour les intellectuels à Taïwan], l'Occident est synonyme de progrès, alors que la tradition représente ce qui est arriéré. Leur poursuite [de l'occidentalisation] se révèle soit au niveau de la connaissance et de la pensée, soit au niveau de la vie quotidienne. Ce dernier renvoie, par exemple, à leur manière de s'habiller, de parler, de se conduire et à leur habitude de prendre du café, d'écouter de la musique classique occidentale. La "société" qu'ils peuvent sentir, c'est en effet une société caractérisée par le contraste entre ce pour quoi ils se passionnent, ce à quoi ils aspirent — ces pensées, ces connaissances et ces conditions de la vie matérielle — et la "tradition" au milieu de laquelle ils ont grandi. Certes, ils ne connaîtront jamais la "société" qu'ont connue les intellectuels de gauche déjà "éradiqués", une "société" évoquée par des conceptions comme celles d'"invasion, de colonisation, de classe sociale, d'exploitation et de révolution". . . En Occident, la littérature moderniste est censée avoir un caractère opposé au système capitaliste. Pourtant, à Taïwan, on a accueilli cette littérature en tant qu'"élément" de la civilisation occidentale. ([對當時台灣的知識份子而言], 西方是進步的相反的, 傳統就是落後的象徵. 他的追求, 可以在知識及思想上, 也可以在具體的生活條件上, 如穿著, 言行, 喝咖啡, 聽古典音樂. 他所感覺到的社會其實就是他所嚮往追求的那些知識, 思想, 物質條件和他從小在其中成長的傳統之間的對比. 他當然不會知道以被"消滅"的左翼知識份子所認識的以"侵略, 殖民, 階級, 剝削, 革命"等概念所構成的社會. . . 在西方原本是要反抗資本主義體系的現代文學, 在台灣卻作西方文明的"一環"而被迎接進來) ⁵⁹⁵

⁵⁹⁵ Lü Zhenghui, «La société et la littérature taïwanaises d'après-guerre» (戰後台灣社會與台灣文學), in Feng Deping (封德平) (éd.) *La société dans la littérature taïwanaise* (台灣文學中的社會), Taipei, Xingzhengyuan wenhua jianshe weiyuanhui (行政院文化建設委員會), 1996, p. 95-96.

La “littérature de combat” et la poésie surréaliste

Non contente de compliquer la vie d’une société en la vouant à l’occidentalisation, l’aide américaine fait de Taïwan l’allié fidèle des États-Unis durant la guerre froide. Pendant toute sa durée, le gouvernement de Chiang Kaishek garde la frontière du camp anti-communiste international avec une fermeté inébranlable. Avec la même fermeté, ce gouvernement applique la loi martiale sur son peuple. Sous cette perspective, Taïwan, la “Chine libre”, n’est pas tout à fait libre. Si Taïwan l’est, ce n’est que par contraste avec la “Chine communiste”, dans le sens où l’île assume la position anti-communiste. Or une fois poussée à l’extrême, cette position s’impose à tous les registres de la vie et sert au gouvernement de Chiang de justification à sa violence. Aussi irréconciliables que soient les mythes politiques qui règnent respectivement dans la Chine anti-communiste et la Chine communiste, toutes deux mettent en pratique la devise de Mao : “La souveraineté s’appuie sur le fusil.” (槍桿子底下出政權)

Pendant la “période de terreur blanche”, le gouvernement de Chiang impose l’idéologie anti-communiste aussi bien par le fusil, force brutale, que par les revues et les prix littéraires officiels. Ces prix littéraires n’ont de sens que par la somme d’argent dont ils récompensent les écrivains. La prime que peut obtenir le lauréat d’un prix littéraire s’élève à au moins trois fois le salaire mensuel d’un fonctionnaire ⁵⁹⁶. Sous prétexte d’encourager la création littéraire, le gouvernement vise purement et simplement à “acheter les écrivains” (以金錢收買), à “les discipliner au moyen de billets” (以鈔票管理作家), afin de contrôler la création ⁵⁹⁷.

Ces prix littéraires ont pour mission de promouvoir la “littérature de combat”, ou “littérature anti-communiste” (反共文學), une littérature au service de la propagande

⁵⁹⁶ Michelle Yeh, *op.cit.*, p. 49.

⁵⁹⁷ Peng Ruijin (彭瑞金), *Quarante ans de mouvement de la nouvelle littérature taïwanaise* (台灣新文學運動四十年), Taipei, Ziliwanbao wenhua chubanshu (自立晚報文化出版部), 1991, p. 74.

et destinée à faire accepter la censure et à remonter le moral de la population. Ayant appris la leçon de leurs ennemis communistes, les nationalistes mettent en valeur l'utilité stratégique de la littérature comme outil de propagande politique : la littérature est une forme d'art, mais aussi une arme. Conformément à cette intention militante, un prix littéraire réservé aux militaires est fondé dans le but de les inciter à manier la plume aussi bien que le fusil. L'année même de la création de ce prix littéraire, naît, sur une base navale du Sud de Taïwan, la société poétique "Genèse", dont la revue aura des répercussions sur la poésie chinoise moderne de l'île. Le fait que bien des écrivains de l'époque viennent de l'armée, phénomène rare dans le monde littéraire international, relève, en un certain sens, de cette politique littéraire.

Cette double identité des écrivains reflète, en miniature, le double visage du monde littéraire de Taïwan dans les années cinquante et soixante. C'est une époque qui voit la co-existence de deux types de littérature à la fois différents et semblables : la "littérature de combat" et la poésie de style surréaliste. La première est la littérature officielle. Les thèmes s'y répètent : la haine des communistes et de la Russie, la nostalgie de la patrie — le continent chinois comme paradis perdu —, l'espoir de réussir une contre-attaque afin de récupérer cette terre et l'appel à protéger Taïwan des offensives communistes. Outre ces thèmes communs, ce qui domine dans cette littérature, ce sont les facilités d'émotion et, dans le cas le plus grossier, l'abus des cris de combat.

Quant à la poésie surréaliste à Taïwan, caractérisée par un style obscur et un thème nihiliste, elle se révèle comme le contraire de la "littérature de combat". Dans ces poèmes, les poètes recourent au surréalisme pour exprimer leur angoisse face à l'existence. On y entend les paroles tristes et indistinctes d'un "moi" presque noyé par la "littérature de combat", le discours politique d'un gouvernement autoritaire.

Néanmoins, à un autre niveau, surréalisme et "littérature de combat" se

ressemblent. Dans la “littérature de combat”, comme dans la poésie chinoise surréaliste à Taïwan, règne la mort. Ainsi que l’explique Yang Zhao (楊照) :

*La “littérature anti-communiste” ne peut se passer du thème de la mort et en premier lieu, des scènes de meurtre que commettent les communistes, mettant en relief la vilenie de ces “meurtriers brutaux”. Par contraste, la noblesse de la cause patriotique pour laquelle un héros nationaliste sacrifie sa vie symbolise la possibilité de la renaissance. Il en va de même pour la littérature chinoise moderniste [à Taïwan], hantée par la mort et la décadence . . . Se trouvant sur une île dont presque toute les ressources sont mobilisées pour la résistance militaire contre les communistes du continent chinois, les poètes ne voient aucun rayon de salut ; ils laissent libre cours à leur sentiment de désespoir à travers ce thème de la mort caractéristique de la littérature occidentale moderniste. (反共文學裏免不了要有死亡. 一則是藉著殺人的場面來鎖定共產黨作為殘暴兇手的罪惡本質；二則藉著烈士殉難的意志昇華象徵重生的可能. “現代文學”裏更是以死亡頹敗作為中心主題. [台灣詩人]在這個島上, 在與中共的對峙中找不到光明, 看不到救贖, 於是便假拖“現代”的死亡主題, 予以宣瀉)*⁵⁹⁸

2. La fondation de l’“École moderne” à Taïwan

2.1 L’Hommage à la poésie occidentale moderne, surtout surréaliste

Une école littéraire prestigieuse

La création de l’“École moderne” représente un événement littéraire important dans l’histoire de la nouvelle poésie chinoise à Taïwan. Au moment de son établissement, elle attire déjà quatre-vingt-trois poètes, puis, dans sa période d’activité la plus intense, se vante d’en réunir plus d’une centaine. L’extrait d’un reportage sur

⁵⁹⁸ Yang Zhao, *La littérature, la société et l’imaginaire historique* (文學社會與歷史想像), Taipei, Lienhewenxue chubanshe (聯合文學出版社), 1995, p. 126.

sa fondation, que l'on trouve au verso de la couverture du numéro treize (février 1956) de *Poésie moderne*, témoigne de son prestige. Dans cet article, il s'agit non seulement de la cérémonie consacrée à la naissance de cette société poétique, de maintes décisions prises par les poètes, mais aussi des lectures poétiques qui suivent la célébration :

[Après la cérémonie] prit place l'habituelle séance annuelle de poésie, au cours de laquelle Ji Xian récita ses propres créations poétiques, comme auparavant. Cette fois-ci, il déclama trois poèmes : "L'Aréguier", "Vive Taipei", "Une ode nouvelle à l'armée de l'air", dont les deux derniers peuvent être rangés dans la catégorie de la poésie lyrique et patriotique, anti-communiste et anti-russe. Ces poèmes d'un esprit sublime et viril, exhalaient une musique tantôt sonore, tantôt profonde ; elle fut tellement profonde qu'on eut dit qu'un archet effleurait, doucement et lentement, les cordes d'un violoncelle. Les auditeurs en étaient émus. La récitation fut suivie d'un tonnerre d'applaudissements. (繼即舉行一年一度的紀弦個人作品朗誦會. 詩題為：檳榔樹, 台北萬歲, 新空軍頌, 共三首, 後兩首為反共抗俄愛國抒情詩篇, 氣魄雄渾, 聲調激越, 而又深沉如大提琴上徐徐擦過之一弓, 感人至深, 掌聲雷動)

Le manifeste de l'“École moderne”

Dans le même numéro, apparaît aussi le manifeste de l'“École moderne”. Ce manifeste se résume à six credos :

1. *Nous sommes des poètes modernes qui préconisons l'esprit et l'essence de toutes les nouvelles écoles poétiques depuis Baudelaire, non sans avoir appliqué à ces dernières un filtrage discret.*
2. *Nous croyons que la poésie chinoise moderne doit se caractériser par une transplantation horizontale ⁵⁹⁹ et non pas par une*

⁵⁹⁹ La “transplantation horizontale” signifie l'introduction de “toutes les nouvelles écoles poétiques

succession verticale ⁶⁰⁰. C'est une opinion générale, un point de départ fondamental, qu'il s'agisse de l'établissement d'une théorie poétique ou de sa pratique créatrice.

3. *Nous allons explorer des régions inconnues, défricher des terres vierges de la poésie. Cela relève de l'expression de nouveaux contenus, de la création de nouvelles formes, de la découverte de nouveaux instruments et de l'invention de nouvelles techniques.*
 4. *Nous mettons en relief l'intellectualisme.*
 5. *Nous cherchons la poésie pure.*
 6. *Nous aimons notre pays, nous nous opposons au communisme, défendons la liberté et soutenons la démocratie.*
- (1. 我們是有所揚棄並發揚光大地包容了自波特萊爾以降一切新興詩派之精神與要素的現代派的一群
2. 我們認為新詩乃是橫的移植, 而非縱的繼承. 這是一個總的看法, 一個基本的出發點, 無論是理論的建立或創作的實踐
3. 詩的新大陸之探險, 詩的處女地之開拓. 新的內容之表現, 新的形式之創造, 新的工具之發現, 新的手法之發明.
4. 知性之強調.
5. 追求詩的純粹性.
6. 愛國, 反共, 擁護自由與民主) ⁶⁰¹

Comme pour faire encaisser, sans délais, le chèque des deux premiers articles, Ji Xian publie dans ce numéro ses traductions de poèmes de Jean Cocteau, de Guillaume Apollinaire et de Paul Fort, non sans fournir de courtes présentations de leur vie et de leur art. La même année, il traduit, dans le numéro suivant, Marie Laurencin, Pierre Reverdy et Max Jacob. Ce travail d'introduction à la poésie française moderne suscite, selon les termes de Zhang Hanliang, une "vague surréaliste" (de 1956 à 1965). Plus tard, dans le numéro dix-sept de *Poésie moderne* (mars 1957), Ji Xian traduit Raymond Radiguet. Dans le numéro trente-cinq (août 1961), Bo Gu (柏谷) publie une contribution sur le surréalisme, traduite de Kimon

depuis Baudelaire" à Taïwan et leur pratique.

⁶⁰⁰ La "succession verticale" signifie une simple réception de la tradition poétique chinoise que partagent les poètes anciens.

⁶⁰¹ Cf. note 18.

Friar. Ce travail de présentation est repris dans le numéro trente-huit (mai 1962) par Hu Pinqing (胡品清) qui y fait paraître l'article *Les surréalistes et leurs continuateurs* (超現實主義者及其繼承人).

La “vague surréaliste” voit aussi s’introduire à Taïwan, à travers d’autres revues poétiques, la poésie d’autres poètes français, comme Louis Aragon, Jules Supervielle, Henri Michaux, Robert Desnos, Lautréamont, Philippe Soupault, Saint-John Perse, René Char, Paul Éluard. En rigueur de termes, dans cette liste, seuls Aragon, Éluard, Soupault, Desnos et Char s’engagent vraiment dans le mouvement surréaliste lancé par André Breton. Les autres poètes ne font que toucher au mouvement, soit qu’on les considère comme précurseurs, soit qu’ils appartiennent à la même génération qu’eux. Un certain esprit surréaliste se révèle — plus ou moins — dans leurs oeuvres. La traduction du *Premier manifeste du surréalisme* d’André Breton paraît avec quelque trente ans de retard par rapport à l’original, en 1965.

Polémiques avec les poètes conservateurs

Ce qui rend impressionnant, voire scandaleux, l’“École moderne”, réside moins dans son vernis prétentieux que dans le manifeste qu’affiche Ji Xian. Les deux premiers credos encouragent des travaux de traduction, ils valent aussi à leur auteur de violentes critiques. Prenant pour cible ces credos à cause de leur aspiration à une occidentalisation radicale, ces critiques rappellent celles qu’on a lancées contre Li Jinfa quand est sorti son premier recueil poétique, *La pluie douce*. Cependant, plus elles paraissent fortes, moins elles dissimulent une fierté nationale blessée. L’opinion de Xun Zihao (瞿子豪), représentant du camp des poètes conservateurs, est typique. Selon lui, “la nouvelle poésie chinoise ne doit pas être à la traîne de la poésie occidentale ; elle doit moins encore offrir un écho creux et vague de cette dernière,

mais plutôt être la voix de la Chine contemporaine, une voix authentique.” (中國新詩應該不是西洋詩的尾巴,更不是西洋詩的空洞的渺茫的回聲,而是中國現時代的聲音,真實的聲音) ⁶⁰²

Xun est également opposé à ce que l’“École moderne” préconise en particulier le surréalisme : “La soi-disant ‘École moderne’ de Chine [à Taïwan] s’enthousiasme pour le surréalisme, école française qui tend à négliger le contexte d’une époque. Elle crée ainsi des ‘poèmes modernes’ qui donnent l’impression d’être ambigus, obscurs et équivoques.” (而所謂中國的“現代派”正熱中於忽視時代外貌的超現實主義.因此,含糊,曖昧,與游移便成為中國“現代詩”作品的基調) ⁶⁰³ Vu l’écart entre les “nouvelles écoles poétiques depuis Baudelaire”, écoles que, malgré tout, Ji prétend vouloir transplanter en tant qu’ensemble à Taïwan, Xun arrive à la conclusion que “le ‘modernisme’ prôné par Ji ne se révèle être qu’un ‘opportunisme’ radical.” (他的所謂“現代主義”不過是機會主義的徹底表現罷了) ⁶⁰⁴

La polémique entre Ji Xian et Xun Zihao en déclenche d’autres parmi le cercle de poètes et d’intellectuels, jusqu’à ce que la poésie chinoise surréaliste à Taïwan décline vers la fin des années soixante. Les blâmes qu’il affronte lui étant devenus insupportables, Ji Xian déclare dissoudre l’“École moderne” en 1962.

2.2 Correction politique et résistance poétique

Les six credos, texte aussi bien littéraire que politique

Autant les deux premiers credos du manifeste de l’“École moderne” ont pu gêner certains poètes de l’époque, autant les deux derniers peuvent paraître bizarres pour les

⁶⁰² Xun Zihao, *De la poésie moderne* (論現代詩), Taipei, Zengwen chubanshe (曾文出版社), 1982, p. 128.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

lecteurs d'aujourd'hui. À première vue, ils manifestent une contradiction flagrante. Dans le credo cinq, il s'agit d'une attitude désintéressée de la part des poètes modernes, alors que le dernier credo la réfute, en préconisant une idéologie, inspirée par le slogan du gouvernement de Chiang. D'un côté, Ji Xian souligne la nécessité d'"expulser [de la poésie] tous déchets 'non poétiques', afin de la purifier" (排斥一切“非詩”的雜質,使之淨化)⁶⁰⁵. D'un autre côté, il déclare — sans réserve ni scrupule — la position politique de son école, une position qui fait écho à l'autoritarisme du gouvernement. À peine les “déchets non poétiques” sont-ils repoussés que Ji les fait revenir. Liu Denghan (劉登翰) et Zhu Shuangyi (朱雙一) en tirent la conclusion que le poète a “une double personnalité, vacillant entre l'art et la politique” (政治與藝術的人格分裂) :

La débâcle entre l'attitude politique des poètes et leur quête artistique fait de leurs oeuvres un phénomène contradictoire. Initialement, leurs déclarations politiques submergent leurs aspirations poétiques. Cependant, au fur et à mesure que la société repousse la poésie anti-communiste, les poètes atténuent la conscience politique dans leurs poèmes ; ils s'investissent ainsi dans un cheminement vers l'art poétique moderne.” (詩人政治態度和藝術追求的分裂,使他們的創作呈現出複雜的矛盾現象.往往在前期,政治的表態淹沒詩歌藝術的追求;而隨著反共的戰鬥詩受到社會上越來越多的厭棄,他們在詩歌中的政治意識也逐漸淡化,才走上對詩歌現代精神的藝術探求之路)⁶⁰⁶

Or, il serait plus juste de tenir cette observation pour un miroir de la déchirure embarrassante éprouvée par un artiste privé de la liberté de s'exprimer que de la considérer comme une critique lancée contre lui. En fait, c'est juste parce que Ji Xian et les autres poètes modernistes à Taïwan ont tout d'abord laissé leurs aspirations artistiques “submergées” par leurs déclarations politiques qu'ils peuvent “s'investir”

⁶⁰⁵ Cf. note 18.

⁶⁰⁶ Liu Denghan et Zhu Shuangyi, *op.cit.*, p. 30.

ensuite “dans un cheminement vers l’art poétique moderne”. Pendant la “période de terreur blanche”, comme nous l’avons expliqué plus haut, toute activité renvoie au “signifiant” ultime qu’est l’idéologie officielle de l’appareil d’État. Il faut être politiquement correct sur toute la ligne pour éviter la prison ou la condamnation à mort. L’omniprésence de la censure est telle que bien des artistes et des intellectuels se replient sur eux-mêmes. Quant à ceux qui ont envie de s’imposer en dépit d’une atmosphère menaçante, au lieu de pouvoir même avoir la liberté de choisir *entre* l’art et la politique, ils assument les deux — *à la fois*. Pour eux, évidemment, c’est une situation de “tout ou rien”. Certes, dans des conditions extrêmes, un certain degré de liberté personnelle dans la création artistique existe, à condition d’être en conformité avec la politique. Un tel “choix” aboutit à des textes caractérisés par un collage de slogans politiques au milieu d’éléments littéraires.

Dans cette optique, les éléments politiques qui apparaissent dans un contexte où le bon sens s’attend le moins à leur apparition, où leurs rapports originels avec la réalité n’existent plus, revêtent la vertu des “objets surréalistes”. Une sorte d’“humour noir” s’en dégage. Cependant, ce qui peut paraître ridicule pour les lecteurs contemporains est, en somme, le chef-d’œuvre d’une nécessité poignante : les artistes de l’époque sont contraints de passer un compromis humiliant, d’observer le code de la correction politique pour que leurs activités n’offensent pas le gouvernement et n’encourent pas les foudres de la censure.

Un exemple frappant de cette orientation est “le dernier credo qui était à l’origine ‘l’athéisme’ et auquel on a substitué la sentence : ‘Nous aimons notre pays, nous nous opposons au communisme, nous défendons la liberté et soutenons la démocratie’ sur le point de publier le manifeste” (最後一條原本是“無神論”,公布時才臨時抽換成

“反共,愛國,擁護民主與自由”) ⁶⁰⁷. Le danger que représente le credo d’origine : l’athéisme, est sa possible association dans les esprits au dogme communiste. Sur un fond de peur des rouges, un fond d’acharnement en vue de leur éradication, il est politiquement incorrect de s’avouer athée, car le faire équivaut presque à s’avouer communiste.

L’Importance d’être politiquement correct

Un autre exemple de la nécessité d’être politiquement correct s’incarne dans le fait que Ji Xian produise aussi des poèmes anti-communistes. On en a un exemple dans la séance où le poète, selon le reportage cité plus haut, récite trois poèmes, dont deux sont exemplaires de cette catégorie. En réalité, ce n’est guère une séance proprement poétique, mais plutôt une séance politique. Le journaliste au demeurant sensible à la visée politique de la cérémonie en souligne la partie envahie de “déchets non poétiques”.

Loin d’être un auteur médiocre, Ji Xian est expert en ce genre de poésie dite anti-communiste. Comme bien d’autres poètes de son école, Ji Xian a remporté des prix littéraires officiels visant à promouvoir la littérature anti-communiste ; il a encore participé à des sessions de récitation poétique organisées par le gouvernement. S’il est naturellement l’objet d’accusations basées sur l’écart entre sa théorie et sa pratique, il répond sans ambages à ses détracteurs :

“[La poésie anti-communiste] n’est qu’un matériel de propagande. Un matériel de propagande est comme ça. Pour des raisons politiques, j’écris souvent de tels poèmes au service de la propagande contre le communisme et la Russie. Cela ne signifie pourtant pas que j’aie une

⁶⁰⁷ Zhang Jinqiang, *op.cit.*, p. 82.

double personnalité. À mon avis, ils ont peu de valeur artistique. C'est pourquoi ils ne figureront jamais dans mes recueils poétiques comme des objets d'art." ([反共詩]還只是一種宣傳品而已,宣傳品就是要這樣寫的.為了政治上的目的,像這類反共抗俄的宣傳品,我是常常寫的.而這並非“雙重人格”.我認為他們很少有藝術價值,所以我不會把他們收入我的藝術品的詩集)⁶⁰⁸

Bien que dénués de “valeur artistique”, les poèmes anti-communistes qui permettent à leurs auteurs d’être lauréats de prix littéraires officiels, favorisent l’accumulation du “capital symbolique” :

*Pour les poètes qui gèrent indépendamment une revue poétique comme Ji Xian et Ya Xian, remporter des prix littéraires officiels constitue un substantiel appui économique pour leur revue. Il s'agit, de plus, de l'obtention et de l'accumulation du capital symbolique. L'honneur et la réputation attachés aux prix peuvent rehausser leur légitimité reconnue par le gouvernement (et l'armée). De cette manière, les poètes se ménagent un certain degré de tolérance et de liberté pour se consacrer à d'autres genres de littérature auxquels ils s'intéressent. (對像紀弦和痲絃這樣獨立籌辦詩刊的詩人來說,得官方文藝獎的意義固然帶來經濟上實質的支援,更是象徵資本的獲得與累積.換言之,得獎的榮譽和名聲可以提高他他們在官方(和軍中)眼中的合法性,因而他們能獲得某種程度的包容和自由,去從事他們有興趣的其他類型的文藝)*⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Ji Xian, *De la poésie moderne* (紀弦論現代詩), Taipei, Landeng chubanshe (藍燈出版社), 1970, p. 110.

⁶⁰⁹ Michelle Yeh, «Sur notre table miséreuse. La revue poétique *Poésie moderne* dans les années 1950» (在我們貧脊的餐桌上), in Zhou Yingxiong (周英雄) et Liu jihui (劉紀蕙) (éds.) *Écrire Taïwan. Les stratégies de la représentation* (書寫台灣文學史後殖民與後現代), Taipei, Maitian chubanshe, 2000, p. 206.

La volonté de résistance derrière la propagation du surréalisme

Dans le cadre du politiquement correct, les poètes et leur poésie deviennent autres qu'eux-mêmes. Ils s'investissent d'une utilité politique, ils se mettent au service d'une idéologie officielle. Daté de 1953, l'éditorial de présentation du premier numéro de *Poésie moderne* témoigne de l'exaltation de cette intervention politique :

Nous sommes un groupe de poètes de la Chine libre. On est là, tout prêt ! Se tenant debout sous le drapeau anti-communiste et anti-russe, on se rallie . . . Notre poésie courte nous sert de mitraillette, notre poésie longue, de bombe lourde. On est là, tout prêt ! La poésie est une forme d'art, mais aussi une arme. . . (我們是自由中國寫詩的一群. 我們來了 ! 站在反共抗俄的大旗下, 我們團結一致. . . 我們的短詩是衝鋒槍. 我們的長詩是重磅炸彈. 來了來了我們. . . 詩是藝術, 也是武器) ⁶¹⁰

Trois ans après qu'il ait fait, à travers sa revue, cette déclaration conforme à l'idéologie officielle, Ji Xian fonde l'"École moderne". À ce moment, s'opère toutefois un changement d'attitude de sa part envers la politique et la littérature. Cela s'illustre, de façon subtile, par le manifeste de son école. Par rapport à l'éditorial de présentation du premier numéro de *Poésie moderne* qui affiche avec fermeté une position anti-communiste au détriment de l'autonomie de l'art, le manifeste en question paraît moins fondamentaliste, vu que la priorité n'est plus accordée à la politique mais aux cinq autres credos qui la précèdent. Pouvoir ne plus privilégier la politique jusqu'à mettre la poésie à son service, est-ce que cela représente la petite liberté permise à un artiste qui se soucie constamment d'être politiquement correct ? Est-ce que cela signifie, de la part du poète, qu'étant conscient de l'effet auquel sont parvenues toutes ses déclarations politiquement correctes, il prend conscience qu'un tel changement est possible, encore tolérable pour le gouvernement ?

⁶¹⁰ Zhang Jinqiang, *op.cit.*, p. 80.

En outre, dans le manifeste, Ji Xian fournit une explication détaillée pour chaque credo, excepté le dernier qui relève d'une idéologie politique. À propos de cette banalité anti-communiste que représente ce dernier credo, le poète écrit : "Il ne vaut pas la peine de l'expliquer" (用不著解釋了). Autre ironie, destinée à faire la satire de son temps de foisonnement de slogans politiques.

Derrière le geste même de propagation de la poésie moderniste, se cache en effet une volonté de résistance. Si les surréalistes visent à libérer l'homme de l'hégémonie de la raison, Ji Xian cherche à rompre l'autorité du discours anti-communiste. Sur un fond littéraire qui se définit par l'abondance de "poèmes de combat", *Poésie moderne* "ouvre une fenêtre qui permet aux poètes . . . de prendre l'air de la liberté" (開了一扇可以呼吸到自由空氣的窗口) ⁶¹¹. "Naturellement, se rappelle Wei Tiencong (尉天驄), cette petite revue . . . devient un jardin où nous épanchions nos sentiments intimes. Aux yeux du commun des mortels, le langage de nos poèmes était véritablement étrange, si étrange qu'il était parfois proche du ridicule. Malgré cela, ici, ton malheur et le mien, ton sentiment d'impuissance et le mien, se reliaient. . ." (一份小小的"現代詩". . . 就自自然然成了大家互相傾訴的園地.在正常人看來,那些語言有些是真正怪異的,甚至有時怪異得近乎荒唐.但是就這樣,你的苦難和我的苦難,你的無奈和我的無奈,也是彼此勾聯起來) ⁶¹² Rien d'étonnant à ce que Ji Xian considère son entreprise comme révolution et se prenne pour initiateur de cette dernière : "À l'époque, ce fut moi qui, le premier, mis le feu à ce flambeau brillant, puis le levai haut." (這一熊熊的火炬是由我首先點燃並高舉了起來的) ⁶¹³ Et sa revue, *Poésie moderne*, sert à cette révolution de "tribune de commandement" (作為新詩再革命的司令台) et de "grand quartier général" (大本營) ⁶¹⁴.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 82.

⁶¹² Michelle Yeh, «Sur notre table miséreuse. La revue poétique *Poésie moderne* dans les années 1950», p. 212.

⁶¹³ Ji Xian, *De la poésie moderne*, p. 45.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

Doué d'un sens militaire, l'esprit révolutionnaire du mouvement poétique lancé par Ji Xian se trouve facilement en symbiose avec une époque pleine d'échos de combat et harmonieusement uni à la ligne d'extrême droite du gouvernement. Les généraux et les soldats se préparent pour la guerre avec les communistes ; les poètes, militaires littéraires, eux aussi ont leur propre responsabilité à prendre : lutter contre le communisme sur le champ de la propagande, en faisant progresser leurs techniques d'expression. Il s'ensuit que ce mouvement poétique dont Ji Xian est l'initiateur se procure sans difficulté l'approbation du gouvernement. Le début de l'éditorial du numéro treize de *Poésie moderne*, numéro qui voit aussi la publication du manifeste de l'"École moderne", démontre cette complicité entre la poésie et la politique :

*Notre revue fut fondée le premier février, 1953. Voici venir son troisième anniversaire. Et maintenant, nous commençons à franchir le seuil de la quatrième année de notre combat. Dans l'éditorial de présentation du premier numéro, nous avons déclaré les deux missions que doit remplir notre revue. La première est de lutter contre le communisme et de résister à la Russie, l'autre est de moderniser la nouvelle poésie chinoise. Nous sommes convaincus que les poètes partagent la responsabilité envers la destinée de leur pays. La poésie est une forme d'art, mais aussi une arme. C'est ainsi que nous étions engagés non seulement dans la construction mais aussi dans la guerre. (本刊創刊於中華民國四十二年二月一日, 迄今已滿三週歲, 而現在是開始進入戰鬥的第四年了. 第一號的宣言既已揭示吾人創辦本刊的兩大使命: 其一是反共抗俄, 另一是使我們新詩到達現代化. 我們認為: 國家興亡, 詩人有責. 詩是藝術, 也是武器. 所以我們一面建設, 一面戰鬥)*⁶¹⁵

Mais, comme le manifeste de l'"École moderne", cet éditorial montre, plus tard, un semblable changement d'attitude de la part de Ji Xian : ne plus laisser la politique jouir de la suprématie par rapport à la littérature ; désormais, c'est celle-ci qui occupe

⁶¹⁵ «Éditorial», *Poésie moderne*, n° 13, février 1956.

cette position suprême. Si l'on confronte le passage cité ci-dessus au manifeste — deux articles qui se trouvent dans le même numéro de *Poésie moderne* —, on se rendra compte que l'introduction à Taïwan de la poésie occidentale moderne, surtout surréaliste, tâche entreprise par Ji Xian, a pour objectif de réaliser la seconde mission promise au début par la revue : celle de “moderniser la nouvelle poésie chinoise [à Taïwan]”. Évidemment, Ji Xian, autrement dit, non satisfait de la qualité de cette nouvelle poésie chinoise, désire l'améliorer et ce, selon son plan, avec l'aide d'une “transplantation horizontale” de la poésie occidentale moderne à Taïwan. Étant donné le cachet du politiquement correct que portent les pensées de Ji Xian et le contexte où est évoquée cette mission de modernisation poétique — accompagnée de celle de la lutte contre le communisme —, dans l'esprit des autorités pourrait facilement naître l'impression que ce poète patriotique, à travers sa révolution poétique, vise réellement à rehausser l'efficacité du combat idéologique. Cependant, il s'avère, paradoxalement, que cette révolution, bénie par le drapeau de la correction politique qu'elle a arboré, débouche sur le déclin de la poésie anti-communiste, une “nouvelle poésie chinoise” pour ainsi dire, vu sa forme libre et l'utilisation de la langue parlée. C'est dire, en somme, que sous prétexte de réformer la nouvelle poésie chinoise à Taïwan — en l'occurrence, la poésie anti-communiste tant en vogue à l'époque —, afin de renforcer sa valeur militaire comme matériel de propagande, tout en s'appuyant sur la poésie occidentale moderne, Ji Xian met en scène une révolution poétique qui prend pour cible d'attaque, en réalité, cette poésie anti-communiste même.

Aussi dans le passage cité plus haut, les mots clés qui renvoient au motif du combat, tels que “lutter”, “résister”, “arme” et “guerre”, semblent-ils revêtir un sens sous-entendu. Cette signification implicite s'éclaircit plus tard quand se révèle, dans le même article, le véritable objet que braquent ces mots ayant un sens agressif — la poésie anti-communiste —, et cela toujours sous le masque de la correction politique :

Tout d'abord, pour entreprendre la mission de lutter contre les communistes et de résister à la Russie, nous avons fait des expérimentations avec la poésie politique et la poésie de combat. La conclusion que nous en avons tiré, c'est que le slogan n'équivaut nullement à la poésie. Un poème gorgé de mots violents comme "assaillir", "tuer" n'est bon à rien. . . Les vrais poèmes politiques et ceux de combat doivent être des "objets d'art", nullement des "matériels de propagande". Avant, nous avons publié des poèmes politiques et des poèmes de combat en grand nombre. Cependant, parmi eux, il y en a peu qui sont dignes d'être traités de "poésie". Encore moins sont ceux qui méritent l'appellation : "nouvelle poésie". Désormais, nous devons, d'un côté, renforcer notre offensive comme il faut. Toujours à la pointe de notre époque et pleins d'idées toutes neuves, nous devons déployer notre puissance redoutable contre les bandits communistes qui nous ont dérobé le continent chinois et les coquins de Russes qui y commettent des actes épouvantables, les soumettant ainsi à des attaques fatales. D'un autre côté, nous allons, quant à l'affaire de la poésie, demander, de façon sévère, à nos poètes de mener leur oeuvre avec intensité, avec profondeur et avec force. Nous sommes convaincus que les cris engendrés par les facilités des émotions impulsives ne possèdent pas du tout de force. Dans la poésie, il ne s'agit pas non plus d'une exposition directe d'une certaine idée. . . Voici notre décision : jamais nous ne publierons de poèmes qui montrent des techniques maladroites et manifestent un style banal, aussi idéologiquement corrects qu'ils soient. Mieux vaut manquer que d'accepter n'importe quoi. La qualité importe plus que la quantité. . . (首先,為了肩負起反共抗俄這一時代的任務,過去我們已在政治詩與戰鬥詩方面從事於種種的試驗,而所達到的結論是:標語口號絕非詩.衝衝殺殺之類的實在一點也不起作用.真正的政治詩與戰鬥詩也必須是藝術品而非宣傳品. . . 過去本刊所發表的政治詩與戰鬥詩,在數量上雖然相當豐富,但是能夠當“詩”——特別是“新詩”之稱而無愧的究竟太少.今後我們固然要強化這一路攻勢,站在時代的尖端,對於竊據大陸的共匪,橫行神州的俄寇,予以致命的打擊,但是對於詩的本身,我們更將苛求其密度,深度與強度.我們認為:憑一時的衝動的吶喊是沒有力量的,而一個觀念的直接陳說亦非詩. . . 所以本刊作了一個新的決定:即使意識正確而技巧拙劣,表現手法不新的,亦必割愛.寧缺勿濫,在精而不在多)

L'“École moderne” et sa revue, *Poésie moderne*, jouent un rôle d'équilibre entre les poètes et la politique, entre leurs aspirations artistiques et la censure rigoureuse. Le compromis auquel parvient Ji Xian, en laissant sa revue pénétrée par la politique sans y résister de façon ouverte, se révèle être un compromis rusé. La stratégie qu'adopte cette revue, c'est de “se situer dans la zone grise entre ‘légal’ et ‘clandestin’, entre ‘officiel’ et ‘populaire’”. Au milieu de cette ambiguïté, *Poésie moderne* ouvre un espace d'art qui peut jouir d'un degré relativement élevé d'invention expérimentale et de liberté créatrice, sans toucher aux interdictions politiques. Autrement dit, les poètes s'engagent dans des activités d'avant-garde ‘radicales’ — au sens littéraire de cette expression — dans le cadre de la ‘correction politique’.” (現代詩的策略可以說是介於“地上”與“地下”，“官方”與“民間”之間：它在兩者的對立之間，開創了一個實驗性和自由度較高而又不觸及政治禁區的文藝空間，在政治意義上基本“正確”的情況下從事文學意義上“激進”前衛的活動)⁶¹⁶

Dans sa résistance poétique, Ji Xian, affronté autant par le problème politique que par les difficultés financières, reste inébranlable. Créateur de l'“École moderne” et éditeur de la revue *Poésie moderne*, le poète connaît la misère à cause du manque de ressources. La pauvreté place souvent sa revue sous la menace de suspension, mais il demeure ferme dans la résistance que représente cette revue. Dans “Post-scriptum de l'éditeur” (編輯後記), qui se trouve dans le numéro vingt-et-un (mars 1958) de la revue, Ji affiche sa volonté de faire naviguer, malgré tout, “ce bateau de poste venu de loin”, qu'est sa revue consacrée à une esthétique étrangère :

*La pauvreté nous est une blessure fatale. . . La raison pour laquelle
ce numéro est en retard est toute simple. Toujours est-il que faute d'argent,
on n'a pu ni acheter de papier ni payer l'imprimerie. Là est la véritable*

⁶¹⁶ Michelle Yeh, «Sur notre table misérable. La revue poétique *Poésie moderne* dans les années 1950», p. 208-209.

difficulté qui nous tourmente. . . Malgré tout, ce numéro est enfin sorti. C'est parce que j'ai vendu une bague significative, un grand sac de livres précieux et mis en gage des manteaux d'hiver. À part cela, un ami généreux m'a fait un don qui s'élève à quelques cents dollars [taïwanais]. . . Il y a cinq ans, j'ai fondé cette revue. Ce bateau de poste venu de loin, qui a navigué sur tant d'océans, s'enfoncera-t-il désormais ? Non. Je ne veux pas que cela ait lieu. Heureusement, j'ai encore un vélo à vendre. Je veux bien tout sacrifier, tout combattre, uniquement pour que notre revue continue à paraître. Je ne m'arrêterai jamais jusqu'à ce que je meure de faim ou de froid. (窮是我們最大的致命傷... 本期遲出,其原因至極簡單:我們沒有錢買紙和付印刷費,這就是我們所遭遇的真正的困難. . . 至於這一期終於能夠出版,是因為我賣了一隻有紀念性的指環,一大包貴重的書和當了幾件冬天的衣服.另外還有一個朋友慷慨捐數百元. . . 五年多了,我手創的詩刊,這一艘遠涉重洋的大郵船,難道就此讓它沉沒下去嗎?不!不行!我還有一輛腳踏車可賣.我要犧牲一切,為本刊的繼續出版而奮鬥,直到惡死或凍死的一天)

3. Ji Xian et sa poésie

3.1 Ji Xian, continuateur de l'école "Moderne" de Shanghai

Un poète francophile

Né dans la province de Hebei (河北省) en 1913, Ji Xian s'exile à Taïwan en 1948. Au seuil de ce siècle, jetant un coup d'oeil rétrospectif sur sa carrière de poète, le vieux poète écrit :

En 1929, encore adolescent de seize ans, j'ai commencé à écrire de la poésie. J'écrivais à longueur d'année, j'écrivais sans cesse. J'écris depuis plus de soixante-dix ans. Bien entendu, je veux continuer à écrire parce que moi, de même que je vis pour la poésie, de même je veux mourir pour elle. J'écrirai aussi longtemps que je vivrai, jusqu'à ce que la mort m'anéantisse. La poésie est ma religion. Pour moi, elle est tout. (一九二九,當我還是一個十六歲的少年時,就已經開始寫詩了.我年年都在寫,不停

地寫,迄今已寫了七十多年.當然,我還要繼續寫下去,因為我這個人,就是為詩而活著,亦將為詩而死去.活到老,寫到老,死而後已.詩是我的宗教,詩是我的一切)⁶¹⁷

Cette année 1929, où s'est écoulé le premier jet d'encre d'un garçon précoce, se déroule en Chine, sur fond de tâtonnements de poètes qui, dans leur lutte contre une tradition poétique inconciliable avec l'expression de leur sensibilité moderne, recourent à la poésie occidentale pour une métamorphose radicale. Formé aux beaux arts occidentaux, Ji Xian les rejoint, tout en cherchant à ouvrir une nouvelle voie pour la poésie chinoise moderne.

Sous l'influence de la tradition francophile dans la littérature chinoise moderne, Ji Xian, dans sa quête de la transformation, fait valoir surtout la poésie française moderne. Marchant dans le sillage de ses prédécesseurs, poètes symbolistes chinois, il prête une oreille attentive aux voix de poètes français. Dans son optimisme envers la culture française, il chante la langue française et Paris, berceau du symbolisme et du surréalisme. Même les verbes irréguliers français, pour lui, déploient une beauté rare, comme dans la dernière strophe du poème *S'en aller*⁶¹⁸ :

.....
je m'en vais
tu t'en vas
il, elle s'en va
nous nous en allons
vous vous en allez
ils, elles s'en vont
Outre s'en aller
On a concevoir, partir, vouloir, etc...
Ce sont des verbes irréguliers

⁶¹⁷ Ji Xian, *Les meilleurs poèmes de Ji Xian* (紀弦詩拔萃), Jiuge chubanshe (九歌出版社), 2002, p. 12.

⁶¹⁸ En français dans le texte original.

Donc beaux

(除了離去
還有創造出發等等
這些都是不規則動詞

所以美)⁶¹⁹

Cette esthétique de l'irrégularité renvoie à la première strophe, où le poète apostrophe les musiciens, leur demandant de “frapper à coups de leurs poings de marteau sur les touches du piano” (用榔頭那麼大的拳頭敲吧！音樂家們) pour qu’une musique d’accords dissonants s’en dégage. Louant, respectivement, la beauté de la dissonance et de l’irrégularité au début et à la fin, ce poème fait l’éloge du modernisme. Dans cette optique, un autre aspect des verbes cités — l’aspect sémantique — revêt une importance non négligeable. Les associations suscitées par ces verbes en tant qu’ensemble, suffisent pour qu’on ébauche une histoire concernant la quête d’un artiste dans une nouvelle époque : il veut s’éloigner de la routine, de la convention pour créer un monde de conceptions merveilleuses, un monde où règne sa volonté, voire un monde empreint de son “moi”. Et cela explique, à son tour, pourquoi les verbes irréguliers français sont beaux aux yeux de Ji Xian. Évidemment, le poète y voit une sorte de non-conformité, voire une audace dont manquent les verbes simples, réguliers, une audace qui est inhérent à l’art contemporain.

Pour Ji Xian, Paris, en tant que ville qui voit la naissance du symbolisme et du surréalisme, possède le caractère d’un verbe irrégulier français. Paris, avec l’esprit nouveau qui s’y répand, ne devrait pas appartenir à ce monde encore enchaîné à l’habitude ; il pourrait être sur la Lune, sur Mars ou sur n’importe quelle planète sauf sur la Terre, cet “ici-bas” étouffant. Dans le même poème, juste après avoir énuméré deux événements pouvant attester aussi bien l’esprit d’aventure de l’humanité que son

⁶¹⁹ Ji Xian, *Poèmes de Ji Xian choisis par le poète lui-même* (紀弦自選集), Taipei, Liming wenhua shiye youxien gongsi (黎明文化事業有限公司), 1978, p. 252-253.

désir de fuite — le débarquement de l’homme sur la Lune et le projet d’une émigration sur Mars —, le poète évoque la présence de Paris :

*Mais mon Paris,
(Comme tu es parfumé) sur quelle Terre
Es-tu en train de danser le ballet ?
(可是我的巴黎啊
多香啊妳在那一種的
地球上跳著足尖舞呢?)*

Et c’est avec le même optimisme envers Paris et l’avenir que Ji Xian, qui s’est déclaré “baptisé par le symbolisme” (我們不否認我們是通過象徵主義洗禮的)⁶²⁰, se donne la mission d’introduire la poésie française moderne à Taïwan.

Ses rapports littéraires à Shanghai

Cinq ans après qu’il ait commencé à écrire de la poésie, Ji Xian connaît le succès, en 1934, avec la publication à Shanghai de *Poèmes de Yishi* (易士詩集), son premier recueil poétique. La même année, il publie des poèmes dans *Les contemporains* et ce, selon lui, dû à l’influence de Dai Wangshu et de Li Jinfa. Comme il l’affirme, la musicalité des vers libres du premier et le style “original, grotesque” (新奇而且古怪) de l’autre le fascinent, au point qu’il envoie ses poèmes à la revue⁶²¹.

Écrire dans *Les contemporains* lui permet, d’ailleurs, de nouer des relations avec Du Heng et Shi Zhecun, éditeurs de la revue. Un an après, il se lie d’amitié avec Dai Wangshu, lequel est juste rentré de France. En 1936, de retour du Japon, où il a connu

⁶²⁰ Pan Songde, *L’Histoire des théories et des critiques relatives à la poésie chinoise moderne*, p. 586.

⁶²¹ Ji Xian, *Louis dans les années 1930* (三十年代的路易士), supplément littéraire du quotidien *Uni* (聯合報), le 28 août, 1993.

Il faut expliquer ici que pendant les années trente, Ji Xian publie ses œuvres sous le pseudonyme de “Louis”.

le surréalisme, il fonde avec Dai la revue *Nouveaux poèmes*, porte-parole de l'école "Moderne" après la suspension des *Contemporains*. Bien que vieux poète maintenant, où qu'il se trouve, à Taïwan ou aux États-Unis, il garde la mémoire, encore fraîche et vivante, de son amitié avec eux ⁶²². Cette amitié inoubliable lui rappelle toujours l'histoire de ces jours pleins d'une "jeunesse splendide" (充滿了青春的燦爛), où ces écrivains se fréquentaient, "artistes qui se vantaient de ne posséder rien que rêve et passion, sous des allures libres et dégagées" (在一襲青年藝術家的瀟灑外貌之下幾乎全是夢幻和激動) ⁶²³.

Après qu'il ait atteint une réputation poétique, comme il l'avoue ailleurs, il ne fréquente que les "poètes de l'école 'Moderne'" (現代派詩人群) comme par exemple Xu Chi (徐遲) et les écrivains qui, rassemblés autour de Du Heng, se considèrent comme la "troisième sorte d'hommes" ⁶²⁴. Il s'identifie à eux tant au sujet de l'art que de la politique. Quant aux écrivains de gauche, il garde toujours ses distances avec eux ⁶²⁵. De part ses rapports avec l'école "Moderne", Ji Xian, connu à Shanghai dans les années trente comme "Louis" (路易士), est classé par les critiques parmi les poètes de cette école.

En 1937, à la suite de la destruction de son imprimerie par les Japonais, la revue *Nouveaux poèmes* est suspendue. S'il n'y avait pas la guerre, "elle aurait pu être la force principale de la poésie chinoise moderne" (本來有希望成為中國現代詩的主力) ⁶²⁶. Avec la mort de cette revue qui promettait, meurt aussi la recherche de la beauté promise par le symbolisme et le surréalisme. À cause de la guerre, la plupart des écrivains, réfugiés à la campagne suite à l'occupation des villes par les Japonais,

⁶²² Xu Daoming (許道明), *De la littérature de l'école "Shanghai"* (上海文學論), Presses de l'Université Fudan (上海復旦大學出版社), Shanghai, 1999, p. 246.

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ Ji Xian, *Louis dans les années 1930*.

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ Li Oufan, *À la recherche de la modernité. Essais en critique culturelle* (現代性的追求. 李歐梵文化評論選集), Taipei, Maitian chubanshe, 1996, p. 176-177.

sortent de leur “tour d’ivoire”, pratiquant un style réaliste, prolétarien qui privilégie la langue familière. C’est ainsi que la tradition littéraire du symbolisme et du modernisme, une tradition éclosée dans une ambiance de ville, est interrompue sur le continent chinois.

Après une interruption de seize ans, le feu de la poésie française moderne est transmis à Taïwan par l’intermédiaire de Ji Xian, ce voleur de bonne fois. En 1953, Ji fonde la revue *Poésie moderne*, puis, en janvier 1956, une école destinée à réunir les poètes voués à cette poésie. Il appelle cette école “Moderne”, nom par lequel les critiques ont désigné les écrivains autour des revues *Les contemporains* et *Nouveaux poèmes*. De là, il continue la quête poétique dans le domaine de la poésie occidentale moderne, surtout surréaliste, quête qu’ont prématurément abandonnée ses amis littéraires à Shanghai.

3.2 Ji Xian et le surréalisme

Son contact avec le surréalisme par une voie japonaise

En 1936, Ji Xian part pour le Japon. Il n’y séjourne que pendant trois mois, avant qu’il ne retourne à Shanghai pour cause de maladie. Lors de son séjour au Japon, il s’immerge dans une atmosphère d’art et de littérature d’avant-garde. Ce séjour, aussi court soit-il, se révèle être le prélude à sa création, avec la collaboration de Dai Wangshu et de Xu Chi, de la revue *Nouveaux poèmes*, une revue consacrée au modernisme.

Au Japon, stimulé par l’esprit nouveau de l’art dont s’imprègne ce pays qui a soif de culture occidentale, Ji Xian écrit de la poésie surréaliste. Il “est, de façon directe ou indirecte, entré en contact avec le courant poétique international et la peinture d’esprit nouveau. . . Ce monde merveilleux s’ouvrit à [ses] yeux, [l]’incitant

à faire à satiété des peintures cubistes et constructivistes et à écrire des poèmes surréalistes.” (直接間接地接觸世界詩壇與新興繪畫眼界大開於是大畫特畫立體派與構成派的油畫也寫了不少超現實派的詩)⁶²⁷.

La même année, à Tokyo, il fait la connaissance de Xun Zihao, lequel va devenir son rival poétique quelque vingt ans après, à Taïwan. S’il évoque ce dernier dans son récit, c’est uniquement dans le but de faire ressortir la “modernité” de son goût pour la poésie française à partir d’Apollinaire, par contraste avec le goût suranné de l’autre, qui préfère les poètes romantiques :

D’aussi loin que je me souviens, alors que j’appliquais les techniques symbolistes, surréalistes et imagistes à ma poésie, Xun Zihao m’a dit qu’il aimait les poètes romantiques, tels que Byron, Shelley, Hugo. En fait, il y a longtemps, j’avais déjà classé ces noms dans la catégorie de la ‘vieille poésie’, en prenant la poésie d’Apollinaire pour la ligne de partage des eaux qui en différencie la ‘nouvelle poésie’. (記得當我使用象徵主義超現實主義和意象派的手法寫這些詩時, 子豪曾向我表示過他對浪漫主義作家——如拜倫, 雪萊, 雨果等的愛好. 而我則早就把這些名字列入“舊詩”的系統裏去, 而以阿保里奈爾為“新詩”的分水嶺了)⁶²⁸

Une réception sélective du surréalisme

Cependant, à Taïwan, tout en se servant de moyens propres au surréalisme, Ji Xian ne permet jamais à quiconque de lui attacher cette étiquette :

Que je fais valoir les techniques ne signifie point que j’observe l’esthétisme. Donc, il ne faut pas me considérer comme parnassien. Je suis plus qu’un symboliste, un imagiste, un surréaliste ou un romantique

⁶²⁷ Ji Xian, *Pendant l’été de la vie* (在人生的夏天), supplément littéraire du quotidien *Central* (中央日報), le 23 décembre, 1991.

⁶²⁸ Zhao Tianyi (趙天儀), *Autour de la littérature taïwanaise* (台灣文學的週邊), Yunghe (永和), Fuchun wenhua chubanshe (富春文化出版社), 2000, p. 86.

ennuyeux. Je n'appartiens à aucune école poétique : moi, je suis moi-même. Mais, si l'on me traite de moderniste au sens large de ce terme, j'en serai heureux. (但是我的重視技巧,並非奉行唯美主義,故不可目我為一個巴爾那斯派,我也不只是一個象徵派,一個意象派,一個超現實主義者,或一個使人疲倦的浪漫派,我什麼派都不是,我就是我,當然把我列入廣意的現代派裏去,我是很高興的) ⁶²⁹

Dans “Perplexités inutiles et autres” (多餘的困惑及其他), pour échapper aux réprobations provenant de ses rivaux littéraires, d'un ton résolu et passionné, il précise la même position :

Si j'étais vraiment surréaliste, je l'avouerais en public, d'autant qu'être surréaliste, ce ne serait ni un péché impardonnable, ni un crime encourageant mille morts, un crime qui va entraîner le malfaiteur dans un procès grandiose avant qu'on ne le décapite. De quoi aurais-je peur ? Quelle raison aurais-je d'hésiter ? Mais, vraiment, je ne le suis pas ! Vraiment, je ne le suis pas ! (如果我的確是個超現實主義者,我就當眾承認好了,何況這又不是什麼罪大惡極,罪該萬死,要受三堂會審,要殺頭的,我怕什麼?有什麼可猶豫的?但我確實不是!確實不是) ⁶³⁰

Il est vrai que Ji Xian assume une attitude discrète envers le surréalisme. Ce qu'il reconnaît dans cette école, c'est, en plus de son esprit rebelle, son exploration du monde intérieur qu'est l'inconscient. Quant à l'automatisme, il le refuse catégoriquement ⁶³¹.

Cette réception sélective du surréalisme de la part de Ji Xian se reflète dans son attitude envers la poésie d'Apollinaire, précurseur du surréalisme, bien qu'il éprouve un vif intérêt pour l'art du poète français. Dans “La poésie, c'est l'originalité” (詩貴獨創), il reconnaît l'influence d'Apollinaire sur lui, mais il affirme aussi être sorti de

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁶³⁰ Ji Xian, *De la poésie moderne*, p. 96.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 93, 99.

l'ombre de cette influence :

Je ne me vante pas. Il est vrai que jamais je n'ai imité personne. Certes, je ne peux pas déavouer l'influence d'Apollinaire sur moi. Mais je m'efforçais de m'en débarrasser. J'y étais arrivé quand j'étais encore très jeune. Si vous ne me croyez pas, confrontez toutes mes oeuvres à celles d'Apollinaire. Personne n'y trouvera rien pour faire des histoires. (我不是吹吹牛的,我就從來沒有模仿過任何人.我當然不否認我有受阿保里奈爾的影響,但我意識地擺脫我所受的影響這卻是當我很年輕時就努力做到了的.不信的話,可以拿我全部的作品和阿保里奈爾的全部的作品來對照吧,我是沒有絲毫的把柄可以落在別人手裏的) ⁶³²

Apparemment, derrière la “confession” de Ji Xian se cache un thème magnifique — celui de l'originalité — un thème qui trône dans sa quête poétique, qui explique son “angoisse de l'influence” ⁶³³. C'est ce motif qu'il vise, en réalité. C'est comme si l'originalité d'Apollinaire avait rapproché Ji Xian de lui-même pour, enfin, le voir s'éloigner. Curieusement, il paraît que, de loin, Ji voit mieux le mérite du poète français :

À proprement parler, Guillaume Apollinaire, un grand personnage, est le premier révolutionnaire véritable. La tradition ne peut plus tenir vis-à-vis de son cubisme ainsi que de ses oeuvres et sa théorie. Avec une frénésie d'apôtre, il préconise aussi bien les mouvements de la poésie “nouvelle” et ceux de l'art “nouveau”. Chez lui, la poésie moderne trouve une inspiration riche et très précieuse. (偉大的阿保里奈爾,才是第一個真正的革命家;而其立體主義,其作品與理論,其打破傳統,支持種種新詩運動與新藝術運動之使徒般的狂熱,所給予現代詩的啟示,真是太豐富太寶貴了) ⁶³⁴

De surcroît, Ji Xian est un traducteur d'Apollinaire. Il traduit les poèmes *À la*

⁶³² *Ibid.*, p. 182.

⁶³³ “Anxiety of influence”, terme d'Harold Bloom.

⁶³⁴ Ji Xian, *De la poésie moderne*, p. 129.

Santé et *Le pont Mirabeau*. Son intérêt se porte surtout sur ce dernier, vu qu'il l'a traduit à deux reprises ; la première fois, à partir d'un texte japonais, la seconde, du texte original recueilli, spécifie-t-il dans "La note du traducteur" (譯後記), dans *Alcools* ⁶³⁵.

Toutefois, bien qu'il ne cherche jamais à dissimuler son estime envers Apollinaire, sa réception des oeuvres de ce dernier est bornée, comme celle du surréalisme. Quant aux calligrammes d'Apollinaire, par exemple, il ne s'identifie pas à cet essai d'avant-garde : "Nous, l'"École moderne", ne les avons jamais recommandés, dit-il, quoique nous nous associons au courage du poète français à mettre au défi la tradition." (阿里保奈爾試作美術之行動的立體詩,現代派是從未標榜過的,僅對其反傳統的勇氣寄以同情而已) ⁶³⁶

Le refus du titre "poète surréaliste". Un geste politique ?

Peut-être, le fait que Ji Xian ne tende pas à s'avouer être poète surréaliste est-il lié, plus ou moins, à une sensibilité politique. Ainsi, la raison pour laquelle il s'efforce de se débarrasser de l'étiquette surréalisme peut-elle être à la fois littéraire et politique. D'une part, désavouer être surréaliste l'exempte provisoirement d'être la cible d'attaque de ses rivaux poétiques ; d'autre part, ce faisant, il peut se libérer de toutes associations dangereuses que pourra provoquer le vocable : surréalisme, car les surréalistes adoptent le marxisme et s'associent aux sentiments des communistes. Le surréalisme, dans les années vingt, par exemple, s'allie à la revue littéraire de gauche *Clarté*, et en 1927, Aragon, Breton, Éluard et Péret, poètes surréalistes, adhèrent au Parti communiste. Si ce n'était pas le cas, Ji Xian n'aurait pas eu besoin d'adresser

⁶³⁵ Zhao Tianyi, *op.cit.*, p. 93.

⁶³⁶ Ji Xian, *De la poésie moderne*, p. 92.

des reproches impitoyables à Aragon et à Éluard et de souligner sa ferme détermination à lutter contre le communisme, après avoir abjuré le surréalisme. Ce faisant, il fait de son texte “littéraire”, article recueilli dans son ouvrage *De la poésie moderne* (紀弦論現代詩), une déclaration politique :

*Je ne suis absolument pas surréaliste, je ne le reconnâtrai jamais. Ni mes amis, ni mes étudiants ne le sont non plus. . . Mais, à vrai dire, de même que je m'associe aux sentiments de toute les nouvelles écoles poétiques qui osent rompre avec la tradition, de même, je sympathise avec l'esprit révolutionnaire du surréalisme. Si l'on ne rompt pas avec le vieux, comment est-ce qu'on peut construire le neuf ? De même, la République de Chine n'aurait pas été établie sans que le despotisme de la dynastie des Qing eusse été renversé. Mais, Mr. Huang Young, ne vous méprenez pas sur mon propos. Que Louis Aragon et Paul Éluard soient, enfin, devenus chiens ou sympathisants des bolcheviks est, pour moi, impardonnable. Ce n'est pas seulement à partir d'aujourd'hui que je m'oppose au communisme. Il y a trente ans, encore lycéen, j'ai commencé à le faire. En plus d'Aragon et d'Éluard, je hais profondément et rejette avec dégoût tous les lettrés gauchistes. . . (我絕對不是一個超現實派,我永遠不承認我的朋友也不是的.我的學生也不是的. . . 不過,說老實話,正如我之表同情於一切反傳統的新興詩派,我對超現實派那種革命的精神倒是一向寄以同情的.因為要是不把舊的打破,如何能建設新的?這和建立民國必須推翻專制是同樣的道理.但請黃用先生不要誤會,阿拉貢,艾呂雅等之終於變成了布爾希維克的走狗或同路人這卻是我絕對不同情的.我的反共,非自今日始,遠在三十年前,當我還是一個中學生的時候,就已經開始了.我對一切左傾文人深惡痛絕,不只是阿拉貢,艾呂雅而已)*⁶³⁷

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 99.

3.3 La poésie de Ji Xian

L’Influence d’Apollinaire

Bien que Ji Xian se croie débarrassé de l’influence d’Apollinaire, on relève quand même des traces de celle-ci dans sa poésie. Attribuable aux poèmes du poète français *À la Santé* et *Le Pont Mirabeau*, que Ji a traduits, cette influence se révèle surtout au niveau de l’image.

Que Ji Xian établisse une analogie entre le lézard et lui-même relève peut-être d’une influence d’Apollinaire. Mais là, il s’agit, pense-t-on, d’un Apollinaire que Ji a mal compris, d’une fausse interprétation du texte original. Dans le poème *À la Santé*, écrit en prison, le poète français se compare, dans sa misère, au “Lazare entrant dans la tombe”. Il écrit : “Avant d’entrer dans ma cellule / Il a fallu me mettre nu / Et quelle voix sinistre ulule / Guillaume qu’es-tu devenu / Le Lazare entrant dans la tombe / Au lieu d’en sortir comme il fit”. Dans sa traduction, évidemment, le poète chinois, méconnaissant cette allusion biblique, prend, de façon erronée, “le Lazare” pour signifier le lézard ⁶³⁸. Ainsi, quand Apollinaire, dans une situation désespérée, évoque sa compatibilité avec le Lazare enterré et non pas avec le Lazare ressuscité, Ji le tient pour voir en lui-même l’image d’un lézard “entrant dans la tombe”. Et probablement à l’instar de cet Apollinaire selon sa fausse interprétation, il s’applique cette image à lui-même, comme dans le poème *Faire une ovation à un lézard* (為蜥蜴喝采).

Dans ce poème, le poète acclame la “performance” d’un lézard privé de queue qui tâche, malgré la difficulté, d’avaler un papillon de nuit deux ou trois fois plus gros que sa tête jusqu’à enfin y parvenir. Regardant cette “performance”, il se pose la question : “De ce reptile et de l’homme, lequel est le plus heureux ?” (人類與爬蟲不曉得究竟誰是更快樂的) Mais sans pouvoir y répondre, il propose le raisonnement

⁶³⁸ Ji Xian a traduit les vers “Le Lazare entrant dans la tombe / Au lieu d’en sortir comme il fit” comme suit :

“用一種從墓穴裏匍匐而出的蜥蜴一般的姿態 / 相反的,我是倒退著爬進了墳墓的”
Ji Xian, «獄中吟» (*À la santé*), *Poésie moderne*, n° 13, février 1956, p. 8.

selon lequel dans la misère, tous deux se ressemblent :

.....
Le lézard affamé qui chaque nuit fait la chasse sur la moustiquaire de
[la fenêtre
Ressemble à moi, écrivain pauvre qui chaque nuit laisse sur ma
[feuille trotter mon stylo.

La forme de mon corps nu, à vrai dire,
N'est nullement plus noble que celle du sien.

.....
(因為每個晚上饑餓的蜥蜴在紗窗上狩獵
和貧困的我用鋼筆在稿紙上疾走是等價的；
而當我光著身子的時候我的形狀
實在也並不比牠來的高貴些)⁶³⁹

Le poème *La taxi-girl Fi Fi* (舞女 Fi Fi) montre également cette préférence de la part de Ji Xian pour l'image du lézard. Avec l'aide de cette image, le poète fait un portrait surréaliste de cette entraîneuse :

Ce qui est révélé
A une chair de lézard
Et une couleur légèrement cacao.

Ses cheveux de gros poulpe :
Un cauchemare sans borne.
(亦有其蜥蜴般的肉感的
那些裸露著的部分
淡可可亞色

而髮的大章魚
是個無邊的噩夢)⁶⁴⁰

⁶³⁹ Ji Xian, *Poèmes de Ji Xian choisis par le poète lui-même*, p. 325.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 270.

Que Ji Xian s'intéresse à l'image de la mouche peut être également attribué à la lecture du poème *À la Santé*. Dans ce dernier, cette image s'associe à l'ennui et au désespoir. La mouche "sur le papier à pas menus parcourt [les] lignes inégales" du poète qui souffre, comme attirée par la puanteur d'un coeur mort d'ennui et de désespoir, un coeur qui s'est exprimé par ces lignes. Comme le dit Apollinaire : "Que je m'ennuie entre ces murs tout nus / Et peints de couleurs pâles / Une mouche sur le papier à pas menus / Parcourt mes lignes inégales". Après avoir évoqué la présence de cet insecte associé à la pourriture, le poète adresse à Dieu une prière : "Que deviendrai-je ô Dieu qui connaît ma douleur / Toi qui me l'as donnée / Prends en pitié mes yeux sans larmes ma pâleur".

De même, dans le poème de Ji Xian *La mouche* (蒼蠅), celle-ci est douée d'un sens négatif, et face à cette négativité qu'elle représente, le poète pense à Dieu. Ji l'appelle "petit démon noir abominable" (討厭的黑色的小魔鬼) ; il la considère comme "la plus laide et la plus méchante du royaume de la laideur et de la méchanceté" (一切醜惡中之醜惡). Telle est sa haine pour la mouche qu'il se plaint de Dieu, parce qu'en créant cet insecte gênant, ce dernier devient l'auteur de sa douleur. À la fin du poème, intervient toutefois un renversement surprenant de valeur, où se reflète un thème misanthrope : si la mouche est laide et méchante, l'humanité, y compris le poète lui-même, n'est nullement mieux — peut-être encore pire — qu'elle. Quand l'homme hait Dieu, la mouche sait, tout au moins, le louer. Ainsi le poème :

*Quand à travers la fenêtre ouverte, les mouches volent chez moi,
Mes yeux deviennent des patrouilleurs mécontents.
"Vous, petits démons noirs abominables !
Les plus laides et les plus méchantes du royaume de la laideur et de
[la méchanceté !]"
Je les abreuve de malédictions profondes tout en sachant combien
[c'est inutile.*

*Quand j'en veux à Dieu, leur créateur,
 Elles se mettent à chanter un choral.
 (蒼蠅我們從開著的窗戶飛進來,
 我的眼睛遂成為一個不愉快的巡邏者.
 “討厭的黑色的小魔鬼!
 一切醜惡之醜惡!”
 我明知道我這嚴重的詛咒是徒然的
 而當我怨恨著創造牠們的上帝時
 他們卻齊聲的唱起讚美詩了)⁶⁴¹*

Le poème *À la Santé* semble inspirer aussi le poème de Ji Xian *La réalité* (現實). Dans le poème français, Apollinaire, privé de liberté, souffre de l'espace très exigü dans lequel il se trouve en prison. La seule “promenade” qu'il puisse faire dans sa cellule, c'est de se tourner sans cesse, “comme un ours dans une fosse”. Pour lui, enfermé dans cette petite cellule, “les murs tout nus” ont une existence obsédante. Cette expérience de la part d'Apollinaire d'être mis en prison, Ji Xian, jamais prisonnier, l'a transformée en une allégorie politique, qu'est sa *Réalité*, où il s'agit de l'emprisonnement spirituel dû à l'atmosphère d'oppression politique :

*Je ne fais que m'étirer et bâiller,
 Mais cela met en danger ces quatre murs et ce plafond !*

*Toujours dois-je ramper dans ma maisonnette aussi basse qu'une cage
 [à poules.*

*Que ce petit univers m'est indigne !
 Car toujours dans mon rêve je me vois debout,
 Comme un vieil arbre qui s'élève jusqu'au ciel.
 (甚至於伸個懶腰,打個哈欠,
 都要危及四壁與天花板的!*

*匍伏在這低矮如雞埕的小屋裏,
 我的委屈著實大了:*

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 44.

因為我老是夢見直立起來，
如一參天的古木)⁶⁴²

Dans la poésie de Ji Xian, l'image du pont, de même que celles du lézard et de la mouche, transmet l'écho d'Apollinaire, comme dans les poèmes *Le Pont du Temple de la reine céleste* (天后宮橋) et *Je viens de l'autre côté du pont* (我來自橋那邊), le premier achevé à Shanghai, l'autre, à Taïwan. L'inspiration à laquelle sont redevables ceux-ci paraît indissociable du poème d'Apollinaire *Le Pont Mirabeau*. Dans celui-ci, le poète français chante un amour passé, tels la Seine qui coule et le temps qui fuit. Dans son *Pont du Temple de la reine céleste*, en regardant couler le fleuve Suzhou (蘇州河) qui traverse Shanghai, Ji Xian se lamente sur la disparition d'Apollinaire et se prend pour son successeur dans son chant sur la beauté fugitive de ce qui n'attend personne :

.....
Loin, loin s'est écoulée l'eau de la Seine.
Loin, loin s'est enfui l'amour de jadis.
Loin est aussi le poète du Pont Mirabeau qui a chanté cette eau et
[cet amour.

Ici et maintenant, dans ce vieux pays,
Dans cette grande ville orientale,
Moi, je suis debout près du Pont du Temple de la reine céleste.
Regarde ! Comme ma mine est pâle ;
Écoute ! Comme mon chant est triste.

Puisque je ne suis ni à Londres, ni à Paris,
Ce que je peux, à mon tour, louer, ce que je peux, à mon tour, chanter,
C'est la laideur de ce fleuve Suzhou
Qui sous le pont coule et coule, le jour comme la nuit.
.....

⁶⁴² *Ibid.*, p. 186.

(遠了,遠了,歌著賽納河的河水,
歌著昔日之戀的,
米拉堡橋上詩人也遠了.

而今天,在這古老的國度,
這個東方的大都市裏,
佇立在天後宮橋的旁邊,
看哪!我的顏色是何等的憔悴;
聽哪!我的歌聲是何等的蒼涼.

因為這裡不是倫敦,也不是巴黎,
輪到我來讚美,輪到我來唱的,
就只有這橋下日夜流著流著
一點也不漂亮的蘇州河)⁶⁴³

Dans le poème *Je viens de l'autre côté du pont*, ayant quitté le monde du *Pont Mirabeau*, Ji Xian se trouve dans le domaine de *Zone*. Le début du poème : Je viens de l'autre côté du pont / Là-bas, tout est tranquille et paisible ; on peut être très lyrique” (我來自橋那邊 / 那邊是很寧靜,很閒,很可以抒情的)⁶⁴⁴. Ici, le poète semble suggérer une allusion au poème *Le Pont Mirabeau*, incarnation de la face “très lyrique” d'Apollinaire, un poème riche d'une musique harmonieuse et d'une émotion profonde. Si dans le poème français, le pont, chargé de sentiments nostalgiques comme l'eau qui coule sous lui, représente un accès vers le passé, il symbolise pourtant, dans le poème chinois, la déchirure entre passé et avenir, une nouvelle voie vers le futur. De même qu'Apollinaire pousse, au début du poème *Zone*, le cri : “À la fin tu es las de ce monde ancien”, Ji en a assez du lyrisme qui caractérise une poésie démodée. Avec résolution, il décide de rompre avec la beauté poétique lyrique, telle celle du poème *Le Pont Mirabeau*. Comme il le continue dans *Je viens de l'autre côté du pont* : “Malgré cela, je suis enfin venu / Sur le pont, des empreintes de pas ;

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 121-122.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 254.

vers l'arrière, aucun regard nostalgique. . ." (但我終於走過來了 / 留幾個腳印在橋上,不再回顧. . .) ⁶⁴⁵

De ce côté du pont, c'est la ville. Le poète s'y aventure. Il fait l'éloge de la modernité, comme le fait Apollinaire dans le poème *Zone*. Dans ce monde optimiste envers le futur, il ne s'accroche pas à un amour passé. La douleur d'amour, ce sujet banal du poème lyrique, est atténuée par le kaleidoscope de la vie citadine quotidienne jusqu'à céder totalement à une envie de plaisir charnel :

.....
*Après avoir vu
De mauvais films de vedettes sexy,
Sous le satellite, je flâne dans les rues.
Puis je me trouve dans un club de nuit.
Là, avec une fille métisse dans mes bras,
J'exécute des pas de danse à ma guise.*

.....
(於是看完了
性感明星很醜惡的電影,
衛星下,散幾條街的步,
然後又走進一家夜總會裡去,
摟起個雜種的妞兒來,
隨便跳幾隻交際舞) ⁶⁴⁶

Dans son culte de la vie moderne, Ji Xian chante le travail de l'homme moderne :

*"Désolé, je n'ai pas le temps de bavarder."
Après avoir fait partir mes visiteurs importuns,
Je ferme la porte et m'occupe de nouveau de mon travail.
Ici, je travaille 48 heures par jour.*
.....
Lundi,

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 254.

Je suis toujours spécialement heureux
Et énergique en particulier.
Mardi aussi, je suis heureux.
Mercredi aussi, je suis heureux.
Jeudi aussi, je suis heureux.
Vendredi aussi, je suis heureux.
Même samedi aussi, la demi-journée de travail la plus tendue,
Je suis très heureux.
Chaque heure, chaque minute et chaque seconde,
Je la passe à travailler avec deux ou trois fois
Plus d'énergie que d'habitude.

 (唉,對不起,沒有什麼可閑聊的.
 我把那些不識相的客人攆走.
 就又關上門我幹我的了.
 在這裏,我每天工作四十八小時.

 星期一,
 我總是特別的高興,
 而又特別的起勁.
 星期二也高興.
 星期三也高興.

 星期五也高興.
 就連最緊張的半個工作日,
 我也很高興.
 沒有一個小時,沒有一分一秒
 不是加了兩三倍的
 起勁,起勁,起勁)⁶⁴⁷

La répétition de vers d'une même structure syntaxique est destinée à traduire un dynamisme machinal inhérent au travail de l'homme moderne. Apparemment, Ji Xian voit dans ce travail une beauté quotidienne remplie d'énergie. À ce propos, nous pensons aux vers du poème *Zone* "J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le

⁶⁴⁷ *Ibid.*

nom / . . . / Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylo-graphes / Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent”.

Samedi après-midi, après le travail, le poète se repose. Cela lui permet de s’adonner à une rêverie surréaliste :

.....
*Dans mon rêve, je me vois en vol —
Mais ce n’est pas que je sois dans un avion, ni parce que des ailes ont
[poussé sur moi.
Je suis sur Jupiter, tout nu,
Je m’éprends d’une femme à trois gros seins.
Cette affaire de coeur est au-dessus de la censure du Comité de la
[réforme morale.
C’est ainsi que je n’ai aucun souci d’être soumis à une réforme
[morale.*
.....
(睡夢中,我夢見一種飛 ——
那是不坐飛機也不長翅膀的。
所以我當然可以光著身子
跟一個生三隻乳房的木星上的女人
談戀愛,而不被道德重整委員會
叫了去加以重整)⁶⁴⁸ ,

Le poème finit par un salut au modernisme. Que le poète prétende “doter sa poésie de bruits” (我用噪音寫詩) contraste radicalement avec le monde de l’autre côté du pont, mais rapproche cette poésie du poème *Zone*. Dans celui-ci, non content de faire rimer à peine les vers, Apollinaire enregistre des “bruits” : “Le matin par trois fois la sirène y gémit / Une cloche rageuse y aboie vers midi”. Il fait d’ailleurs l’éloge des dernières innovations techniques, à tel point que pour lui, “même les automobiles ont l’air d’être anciennes”. Comme lui, Ji Xian voue un culte à l’industrie, à la

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 257.

technologie. Voici la fin du poème *Je viens de l'autre côté du pont* :

.....
*Mais, qui peut nier la poésie particulière à la machine ?
Je vais crier, "Vive la machine !"
Je dote ma poésie de bruits.
Je ressemble, d'ailleurs, au moteur.
Seuls les idiots de la société rurale
Ont peur que la grue ne les soulève
Et ne les envoie être réduits en miettes
Par le monstre-cargo dans la bouche de son entrepôt.
(然則,誰說機器沒有詩意?
我喊機器萬歲.
我用噪音寫詩.
而且,我與馬達同類.
只有那些農業社會的大傻瓜,
才會害怕起重機把他吊起來
送到輪船貨艙的大嘴巴裏去
被那怪物嚼得稀爛,粉碎)⁶⁴⁹*

Le surréalisme et la correction politique

Tout en donnant libre cours à une imagination sauvage nourrie par le surréalisme, Ji Xian ne néglige pas l'importance de se montrer en même temps politiquement correct. Cela débouche sur des textes où se mélangent la littérature et la politique, comme le manifeste de l'“École moderne”.

Dans le poème en prose *Ma voix et mon existence* (我的聲音與我的存在), par exemple, Ji Xian assume le destin de poète, non sans prendre en compte la censure. Pour lui, la raison d'être d'un poète réside dans la volonté d'“émettre des voix” malgré tout. Ce sont des voix originales, dignes de “l'univers absolu” du poète. Ainsi

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 259.

qu'au début de l'oeuvre, Ji le déclare, "j'émet des voix — sans cesse — dans le coquillage de mon univers. C'est un coquillage dur et transparent, à se casser jamais, comme le verre renforcé. C'est mon univers absolu. Je dois émettre des voix, car seules mes voix, à moi seul, peuvent prouver mon existence." (我發出聲音,不斷地,在我的有殼的宇宙裏.殼堅韌而又透明,如不碎玻璃.我的宇宙是絕對的.我必須發出聲音,因為只有我自己的聲音才能證實我的存在)⁶⁵⁰

Puis comme Rimbaud, Ji Xian met en rapport le son et la couleur. Il utilise, par exemple, la couleur rouge pour qualifier la voix de "l'essence de [s]a vie". Cependant, l'utilisation du rouge, couleur détestable et épouvantable pour un gouvernement jeté à bas par les communistes, pourrait entraîner dans les esprits des associations dangereuses. C'est là qu'il faut à l'auteur fournir une explication :

*J'émet des voix diverses, aussi variées que sont différentes les sept couleurs d'un rayon du soleil. . . J'en teins quelques-unes en bleu-vert, orange, jaune citron, violet, vert, bleu de pierre, gris, blanc et un noir extrême, et les autres en rouge foncé. Mais mon rouge n'est nullement celui du drapeau de la communauté communiste internationale, ni celui qui renvoie à la Place rouge, mais les flammes mêmes de l'essence de ma vie, irrépressibles, inextinguibles, dues à une brûlure fatale. (我的聲音是多樣的,如太陽之七色. . . 我抹我的聲音以青色,橙色,檸檬黃色,紫色,綠色,寶石藍色,灰色,白色和極黑的黑色;也有抹以強烈的赤色和紅色的.但我的赤色不是共產國際的旗的赤色,我的紅色也不是他們的紅場的紅色,而是我生命的本質的燃燒,不可遏抑的,不可撲滅的,致命的,致命的燃燒)*⁶⁵¹

Un autre exemple de la fusion de la littérature et de la politique est le poème en prose *Le retour de Dieu* (上帝之光復). Dans ce dernier, Ji Xian donne une touche surréaliste au monde sans Dieu — un monde soumis au pouvoir de Satan,

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 114-115.

cauchemardesque et absurde. Les communistes, notamment, figurent parmi les maux auxquels ce monde est en proie :

*Les soldats deviennent des femmes, et celles-ci, des maîtres- boxeuses. Les oiseaux privés de plumage rampent dans le désert. Le ciel est plein de poissons dotés d'ailes. Les pasteurs se donnent des coups de poing sur le visage comme des fous. Ayant déchiré leur robe, les nonnes, toutes nues, courent sans but dans la rue. Les bananes se transforment en pierres, trop dures pour les dents. Les chats tremblent à la vue des rats. La peste s'abat partout, mais on n'y peut rien. . . La moitié de la planète se trouve dans la bouche du communisme cannibale. On dit avoir vu la statue de Notre-Dame verser des larmes, l'authenticité en est incontestable selon un reportage d'analyse. La fin du monde est proche. (他使大兵變成女子, 女子變成拳師. 他使鳥類羽毛脫盡在沙漠上爬行, 魚類卻長起翅膀來滿天飛. 他使牧師們發了神經病似地用力打自己的耳光, 修女們撕碎了衣袍一絲不掛的在馬路上亂跑. 他教香蕉變成咬不動的石頭. 他教貓兒一見了耗子就發抖. 他教瘟疫到處流行, 所有的特效藥完全失效. . . 而吃人的共產主義把大半個地球吞掉. 甚至於有人親眼看到聖瑪麗亞的像在流淚, 經化驗證明那眼淚不是假的. 而世界末日馬上就要到了)*⁶⁵²

À la fin de l'oeuvre, à la suite de l'intervention de Dieu, la Terre retrouve l'ordre. Est-ce que cela veut dire que Ji Xian croit en Dieu, puisque chez lui, le monde sans Dieu est plein d'irrationalités choquantes et l'arrivée de Dieu représente la victoire de la raison ? Non. Peu sérieux en matière de religion, Ji se soucie plutôt du problème politique. Il se sert du surréalisme, en l'occurrence, pour affiner sa déclaration politique, à tel point que de cette dernière se dégage un "humour noir". Ni chrétien ni sataniste, le poète croit en effet en l'importance d'être politiquement correct. Son récit allégorique prend fin avec la morale spécifiée par le poète lui-même — une morale politique. La voici : "Laissez-moi continuer à posséder une pure nature humaine. Il n'est pas possible que je devienne enfin un disciple diabolique, mais je ne veux pas

⁶⁵² *Ibid.*, p. 293.

non plus être trop proche de Dieu. Je me positionne toujours au milieu, non sans vouloir me pencher vers la droite. À ce sujet, vous pouvez me faire confiance.” (讓我繼續保持我純粹的人間性吧！我既不至於真的變成魔鬼的門徒,我也不想跟神發生太多太密切的關係。不過,你可以信任的,我的立場,永遠是中間偏右的就是了)⁶⁵³

Une résistance entre les lignes

Sous le bouclier de la correction politique, Ji Xian résiste en cachette à la poésie anti-communiste, le discours officiel. Il s’oppose au romantisme facile et superficiel, car celui-ci caractérise cette poésie. Cette attitude anti-romantique fait écho à sa préférence pour “toutes les nouvelles écoles poétiques depuis Baudelaire”. Elle s’incarne d’ailleurs par ses propositions de “bannir les sentiments” (情緒的放逐)⁶⁵⁴ et de “déposer la passion dans un réfrigérateur” (把熱情放到冰箱裏去吧)⁶⁵⁵. Ainsi, le poète “tient tête au romantisme avec l’appui du surréalisme” (利用超現實主義對抗浪漫主義)⁶⁵⁶ :

Laissez les romantiques “exprimer leurs sentiments” dans leurs tombeaux ; laissez-les y pleurer ; laissez-les s’y sentir mélancoliques ; laissez-les y crier. Les modernistes méprisent le plus la sentimentalité de style du XIX^e siècle : les poètes romantiques exposent des sentiments débordants sans être vraiment touchés, poussent des cris de douleur sans vraiment souffrir. C’est le moins artistique. . . Soyez calme. Soyez clair. Mais, en même temps, on ne peut pas se passer d’un esprit surréaliste. C’est un surréalisme qui s’engouffre dans la réalité plutôt que de s’en

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 295.

⁶⁵⁴ Ji Xian, *De la poésie moderne*, p. 48.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁵⁶ Liu Jihui, «L’Interprétation visuelle du surréalisme. Revisiter l’idée de “tranplantation horizontale au sein du développement de la poésie moderne de Taïwan”» (超現實的視覺翻譯), *Les littératures chinoise et étrangère (中外文學)*, n° 24, août 1996, p. 114.

éloigner, c'est-à-dire, qui est destiné à découvrir la profondeur la plus intime de la réalité. (讓那些已經躺在墳墓裏了的浪漫派去抒情吧!讓他們去哭吧!讓他們去感傷吧!讓他們去大聲叫喊吧!現代主義者最看不起的就是那種十九世紀式的工愁善感,自作多情,無病呻吟:那是最最不藝術的... 要冷靜!要清醒!但同時又不可缺少一種“超現實”的精神此乃“深入現實”的超現實而非“游離現實”的超現實即“現實的最深處”之探險與發掘) ⁶⁵⁷

Avec l'aide du surréalisme, Ji Xian émet une musique dissonante au milieu des répétitions monotones d'un cri de combat. Dans sa poésie surréaliste, la technique de collage irrationnel lui permet de se ménager une résistance implicite contre la politique. Ce procédé surréaliste, par exemple, se manifeste dans son *Chien aboyant à la lune* (吠月的犬). Des images sans aucun rapport logique entre elles s'y juxtaposent, créant ainsi une atmosphère inconnue. Par là, le poète tente de mettre à nu un “‘autre’ social caché, une hérésie intolérable pour le gouvernement autoritaire” (內在社會他者,一個政治高壓下的異端), en ayant toutefois peur que cette tentative soit démasquée par la censure ⁶⁵⁸. Rien, peut-être, ne convient plus à un poète qui cherche à émettre différentes voix, qui essaie de révéler cet “autre” social, que cet “autre” occidental qu'est le surréalisme, et rien, à part le bouclier de la correction politique, ne le protégerait mieux que l'étrangeté et l'obscurité de cette école française. Ainsi le poème :

*Le train emmenant le chien aboyant à la lune glisse là et disparaît.
La voie ferrée pousse un soupir.
Puis les chansons singulières des filles toutes nues assises à
[califourchon sur des cactus épineux géants se répandent partout :
On dirait des sons en désaccord,
Ce sont des son dissonants.
Les ombres des cactus s'allongent aisément sur la plaine.*

⁶⁵⁷ Ji Xian, *De la poésie moderne*, p. 161.

⁶⁵⁸ Liu Jihui, *op.cit.*, p. 113.

Cette plaine est une plaque arrondie flottante.
Ce train tombé ne grimpera plus vers le haut sur un horizon courbé.
Mais les aboiements tristes, ayant frappé la lune nickelée,
[rebondissent,
Avalant les chansons des filles.
 (載著吠月的犬的列車滑過去消失了。
 鐵道嘆一口氣。
 於是騎在多刺的巨型仙人掌上的全裸的少女們有個性的歌聲四起
 [了：
 不一致的意義
 非和諧之音。
 仙人掌的陰影舒適地躺在原野上。
 原野是一塊浮著的圓板哪。
 跌下去的列車不再從弧形地平線上爬上來了。
 但擊打了鍍銀的月亮的淒厲的犬吠卻又被彈回來，
 吞噬了少女的歌)⁶⁵⁹

Le poème est une interprétation verbale de l'image visuelle qu'est le tableau de Joan Miró *Chien aboyant à la lune*. Miró, selon André Breton, est "le plus surréaliste" de ses disciples⁶⁶⁰. Entre sa peinture et le poème qui porte le même titre, il existe une relation dialectique. Cette dernière se manifeste dans le fait que le poème est plus qu'une simple imitation, un miroir linguistique de l'oeuvre plastique. En tentant de combler le manque de signification chez cet "autre" qu'est le tableau en question, le poète recourt soit au principe de l'addition, soit à celui de la révision. Les images du train, des "filles toutes nues" et des "cactus épineux géants", par exemple, ne se trouvent pas dans la peinture originale. L'échelle qui tend vers le ciel dans l'oeuvre de Miró est remplacée par la "voie ferrée qui pousse un soupir" dans le poème de Ji Xian⁶⁶¹. De plus, les aboiements silencieux du chien dessiné sont dotés par le poète d'une sonorité triste. Ils frappent la lune, mais sont renvoyés par celle-ci, si bien qu'ils

⁶⁵⁹ Ji Xian, *Poèmes de Ji Xian choisis par le poète lui-même*, p. 82.

⁶⁶⁰ Duplessis Yvonne, *Le surréalisme*, Presses Universitaires de France, 1950, 2002, p. 69.

⁶⁶¹ Liu Jihui, *op.cit.*, p. 110-114.

noient les chansons excentriques des filles. C'est exactement dans ces additions et ces révisions que réside la possibilité d'une interprétation de "l'autre" social caché" qu'évoque le poète dans son poème *Chien aboyant à la lune* :

*C'est une époque qui prive les cercles littéraires et politiques de personnages de caractère, qui ne permet que l'existence d'échos creux. Les chansons singulières des filles — "des sens en désaccord, des sons dissonants" — constituent une variation, un boycottage. Cependant, sur cette plaine semblable à "une plaque arrondie flottante", il est interdit d'émettre des voix particulières et discordantes. Même le chien aux aboiements de protestation n'y existe plus. Et cette échelle d'un air naïf de Miró, une échelle qui paraît être en train de s'échapper de la terre, de se diriger vers le ciel, est interprétée, dans le texte de Ji Xian, comme la "voie ferrée" qui permet au train de se déplacer. Le train n'est plus là, il ne peut s'arrêter. Contraint par cette voie ferrée, il ne peut que se mouvoir dans un sens unique, jusqu'à tomber à bas d'un horizon courbé. D'ailleurs, la lune qu'on voit n'est nullement celle qui suscite de la nostalgie mais une lune "nickelée". La dure surface métallique de cette dernière symbolise une idéologie rigide qui répugne à la négociation, qui est imperméable à différentes voix. Au lieu de les accepter, la lune renvoie les aboiements tristes du chien, au point de noyer les chansons des filles, seules chansons singulières qui restent. (在文壇與政治生態中沒有個性只有回聲的時代裡,少女們有個性的歌聲,“不一致的意義,非和諧之音”,是一種變調,一種抵制。但是,在這一塊像是“浮著的圓板”的原野上,不和諧而有個性的聲音是不被允許的,連要抗議的吠月之犬也不再存在。而米羅逃離地面,通往天空,童稚趣味十足的梯子,被紀弦詮釋成供列車通過的鐵軌,列車的進行,不容分辨,無法停止。這鐵軌是單向的,載著吠月之犬離開的列車跌落弧形的地平線後便不再爬起來了。仰頭所望到的月亮不是可供思鄉的月亮,而是被“鍍(了)鏤”的月亮,具有金屬性質的表面,是不能溝通不能接納聲音的意識型態。不被接納的淒厲的犬吠被月亮彈了回來,連僅存的少女有個性的歌聲也被淹沒了)*⁶⁶²

⁶⁶² Ibid., p. 114.

Chapitre II

La société “Genèse” (1954 -)

1. La société “Genèse” et sa position dans le monde littéraire de l’époque

1.1 De la correction politique au surréalisme

Déclarations politiquement correctes

La société “Genèse” est fondée en 1954 par deux officiers, Zhang Mo (張默) et Luo Fu, sur une base navale au sud de Taïwan. Ya Xian (痲弦), lui aussi officier, les rejoindra un an plus tard. Pour la société “Genèse” comme pour “l’École moderne”, la censure constitue un danger permanent, d’autant plus que les fondateurs de la société sont militaires. Face à un gouvernement autoritaire, toute résistance explicite n’aboutira à rien d’autre qu’à des risques de peines sévères. Ainsi, la société “Genèse”, au début, se montre encline à une complicité apparente avec le discours officiel ; elle porte aussi l’uniforme ajusté de la correction politique. Cela est illustré par sa revue, *Genèse*, qui dans “Le chemin que prend “Genèse”. En guise d’éditorial de présentation” (創世紀的路向——代發刊辭), publié dans le premier numéro (octobre 1954), affiche les credos comme suit :

1. Assurer une ligne nationaliste au sujet du développement de la nouvelle poésie ; soulever un courant de pensée poétique propre à notre temps.
2. Établir un camp poétique aussi indestructible que l’acier ; il est absolument interdit de s’accuser, de créer une fraction.

3. *Assister les jeunes poètes ; purger la littérature des toxiques rouge et jaune* ⁶⁶³

- (1. 建立新詩的民族路線,掀起新詩的時代思潮.
2. 建立鋼鐵般的詩陣營,切忌互相攻訐製造派系.
3. 提攜青年詩人,徹底肅清赤色黃色流毒) ⁶⁶⁴

Cette “ligne nationaliste” et ce “courant de pensée propre à notre temps” que préconise la revue à cette étape initiale, entrent en effet dans le cadre du discours de la “littérature anti-communiste”. Dans le même article, ce motif politique est reflété par un foisonnement de phrases comme “Cette lutte pénible relève de l’existence de notre peuple” (民族存亡艱苦奮鬥), “Les poètes sont symboles de l’esprit de droiture d’un peuple” (詩人乃是民族正氣的象徵), “La poésie est une mission sacrée” (詩的神聖使命), etc... Le dernier credo représente d’ailleurs un salut immédiat au “Mouvement de purge de la culture” (文化肅清運動) qu’a lancé le gouvernement cette même année.

Dans le numéro deux (février 1955), cette aspiration à la correction politique persiste. Soulignant que la poésie doit être en avance sur son temps, l’éditorial de ce numéro fait une liste des genres de poésie dont l’époque est censée avoir besoin :

1. *La poésie de style épique pouvant remonter le moral.*
2. *La poésie de combat, destinée à une récitation sonore.*
3. *La poésie pastorale louant la beauté de la campagne.*
4. *La poésie philosophique au sens profond.*
5. *La poésie lyrique d’une beauté savoureuse.*
6. *D’autres genres de poésie de chair et de sang.*
- (1. 激發民氣的史詩

⁶⁶³ Les toxiques rouge et jaune se réfèrent, respectivement, à la pensée gauchiste et aux descriptions obscènes dans la littérature populaire de l’époque.

⁶⁶⁴ Xiao Xiao (蕭蕭), «L’Évolution du style et de la poétique préconisés par *Genèse* » (創世紀風格與理論之演變), *Genèse*, n° 100, octobre 1994, p. 39.

2. 鼓舞戰鬥的朗誦詩
3. 頌揚田園的鄉土詩
4. 寓意深切的哲理詩
5. 優美雋永的抒情詩
6. 一切有血有淚的各種類型詩作⁶⁶⁵

Évidemment, dans les six types de poésie recommandés, trônent, en général, deux principes : l'un renvoyant à une idéologie anti-communiste, l'autre, à un lyrisme romantique. Ce sont exactement les deux principaux ingrédients qui constituent la recette pour la composition d'un poème de combat. De plus, "à l'appel du gouvernement" (響應政府的號召)⁶⁶⁶, la revue *Genèse* consacre sa quatrième parution (octobre 1955) à cette catégorie de poésie.

L'Introduction du surréalisme

Stimulée par le manifeste publié par l'"École moderne", dans le numéro cinq (mars 1956) de sa revue, la société "Genèse" prend position : dans l'éditorial "Ébauche sur la création d'un nouveau style poétique propre au peuple chinois" (建立新民族詩型之芻議), cette réponse se fait entendre. La société "Genèse" s'accorde avec l'"École moderne" en ce qu'elle "prône la modernité poétique centrée sur le style baudelairien" (一種是力倡以波特萊爾詩風為中心的現代型), mais elle s'oppose par ailleurs à l'idée choquante de "transplantation horizontale" dont est empreinte cette dernière. En mettant aussi son veto à la notion "arriérée et encroûtée" de "succession verticale" (反對詩是泥古不化的縱的繼承), conception qu'on attribue à la société "Étoile bleue", rivale de l'"École moderne", elle vise

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ Xu Shixu (許世旭), *De la nouvelle poésie (新詩論)*, Taipei : Sanmin shuju (三民書局), 1998, p. 56.

apparemment une réconciliation neutre, une position d'équilibre entre les deux extrêmes où se situent les deux autres sociétés poétiques. Ainsi le “nouveau style poétique propre au peuple chinois” proposé par la société “Genèse” :

1. *La qualité artistique : la poésie n'est ni un miroir lisse où se reflète la raison ni une simple exposition de sentiments quelconques, mais une présentation esthétique d'images surgissant de l'intuition. C'est l'image qui y est privilégiée, c'est l'intensité d'âme qui jouit de la suprématie. La poésie doit être la plus raffinée possible. Elle doit être toute propre et pure, libre de tout déchet.*

2. *La qualité chinoise, orientale : il est recommandé de se servir de la particularité de la langue chinoise pour communiquer le charme de la vie des peuples orientaux. De même qu'il est normal que le vin chinois soit conservé dans un contenant en céramique de style chinois, il est aussi obligatoire et naturel que les Chinois expriment leurs pensées et sentiments au moyen d'un instrument qui leur soit propre.*

(1. 藝術的——非純理性的闡發,亦非純情緒之直陳,而是美學的直覺的意象的表現,主張形象第一,意境至上.且必須是最精粹的詩的,而不是散文的.乾乾淨淨,毫不蕪雜

2. 中國風,東方味的——運用中國語言之獨特性,以表現東方民族生活之特有情趣.中國人以自己的工具表達自己的思想與情感,用中國瓶裝中國酒,這是應該的也是當然的)⁶⁶⁷

Certes, la mise en valeur de la “qualité chinoise, orientale” correspond à la “ligne nationaliste” qu’a proposée la société “Genèse” plus d’un an auparavant dans le premier numéro de sa revue. Il y est insinué une volonté de pourvoir au goût d’un gouvernement exilé qui, dans une situation désespérée, privilégie le nationalisme pour “remonter le moral” ainsi que pour légitimer son existence.

Or, sous l’apparence de la correction politique, germe une graine qui promet

⁶⁶⁷ Xiao Xiao, *op.cit.*, p. 40.

l'avènement d'un changement radical — bien que cela ne se borne qu'au domaine de la création poétique. Le fait que l'éditorial du numéro cinq de *Genèse* mette en relief la “qualité artistique” de la poésie, qu'il évoque, sous cette rubrique, les conceptions d’“image”, d’“intuition”, d’“intensité d'âme” et de pureté poétique, le présage déjà. Puis, dans le même article, figure une notion concernant l'autonomie de l'art :

Un poème ne peut être rien d'autre que lui-même ; il jouit de son indépendance et se caractérise par sa créativité ; il n'est l'équivalent ni de mémoires, ni de slogans, ni de paroles, ni de déclarations politiques, ni de pensées abstraites. . . Même si le poème vise à communiquer une pensée ou une opinion, il n'y parviendra jamais sauf à travers une certaine forme artistique. La poésie ne connaît aucune restriction de forme, car celle-ci n'est qu'un vêtement fait sur commande, destiné à exprimer un certain contenu. (詩就是詩, 詩有它的獨立性與創造性. 詩不是論文, 口號, 歌詞, 政策宣言, 思維的概念. . . 詩即使要傳達某一種思想和主張, 亦必須通過藝術的特定形象. 形式只不過是為著便於表達某種內容而特製的一種衣裳)

De même que Ji Xian préconise une “transplantation horizontale” de la poésie occidentale moderne, la société “Genèse” propose le “nouveau style poétique propre au peuple chinois” dans le même but de résister à la “littérature anti-communiste”. C'est la vue que soutient avec raison Xiao Xiao (蕭蕭)⁶⁶⁸. Les deux mots — “peuple chinois” — fonctionnent comme un “parapluie de protection” (保護傘) pour la société poétique. Sous ce “parapluie de protection”, la revue *Genèse* introduit à Taïwan, dans le numéro huit (mars 1957) et le numéro dix (avril 1958), des poèmes de Louis Aragon, traduits par Suan Li (孫黎), et de Jules Supervielle, dans une traduction de Feng Dieyi (馮蝶衣). Conformément à l'esthétique qui a présidé à la publication de ces traductions, nombre de poèmes sont à leur tour publiés dans la revue sous la

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

“forme artistique” que nous venons de voir.

Enfin se réalise un changement radical. À partir du numéro onze (avril 1959), numéro édité dans un format supérieur, la revue *Genèse*, ne préconisant plus le “nouveau style poétique propre au peuple chinois”, met l’accent sur des qualités nouvelles en poésie : le “cosmopolitisme” (世界性), le “surréalisme” (超現實性), l’“originalité” (獨創性) et la “pureté” (純粹性) ⁶⁶⁹. “Elle hisse le drapeau anti-rationaliste du surréalisme, tenant le rêve, l’inconscient et le désir pour les clefs les plus importantes de l’exploration de la nature humaine. L’élan du poète ne se caractérise plus seulement par sa capacité surréaliste à s’envoler vers le ciel, il consiste également en un processus de plongée dans la profondeur du rêve.” (揭起超現實主義反理性的大旗,認為夢,潛意識,欲望是探索人性最重要的根源,詩人不僅要有向上飛翔的超現實的能力,還要有往下沉潛的深入夢幻的對等過程) ⁶⁷⁰

Désormais, la revue *Genèse* entre dans une “période d’épanouissement” (繁花時期) ⁶⁷¹, une période qui dure dix ans ⁶⁷². Durant cette phase, les travaux de présentation de poètes occidentaux modernistes, de traduction de leurs oeuvres, d’interprétation de théories relatives au surréalisme et au modernisme ainsi que de création de poèmes d’une nature expérimentale, y sont “en fleurs”. Du côté des poètes surréalistes français, la présentation de Supervielle se poursuit, à travers la traduction de Feng Dieyi, dans le numéro douze (juillet 1959). Le numéro dix-sept (août 1962) voit la présence de Saint-John Perse grâce au travail de collaboration de Li Yinghao (李英豪) et de Hu Pinqing. Dans le numéro suivant (juin 1963), cette dernière traduit Lautréamont. Le numéro dix-neuf (janvier 1964) publie des poèmes

⁶⁶⁹ Zhang Mo (張默), *Le symbole du vol (飛騰的象徵)*, Taipei, shuifurong chubanshe (水芙蓉出版社), 1976, p. 241.

⁶⁷⁰ Liu Denghan, *La littérature taïwanaise vue depuis l’autre côté de la mer. La continuation et la transformation d’une tradition littéraire (台灣文學隔海觀文學香火的傳承與變異)*, Taipei, Fengyun shidai chuban yuxiangongsi (風雲時代出版有限公司), 1995, p. 203.

⁶⁷¹ Zhu Shotong, *op.cit.*, p. 715.

⁶⁷² Par manque de ressources, la revue *Genèse* est suspendue en 1969. Trois ans plus tard, elle réapparaît mais devient moins influente.

de Philippe Soupault traduits par Ye Ni (葉泥). La même année, celui-ci présente Henri Michaux dans le numéro vingt (juin). Cette présentation est suivie dans le même numéro de la traduction de poèmes de cet auteur traduits par Li Yinhao. Dans les numéros vingt-et-un (décembre 1964) et vingt-deux (juin 1965), Luo Fu (洛夫), poète surréaliste, fait paraître, respectivement, ses articles traduits de Wallace Fowle : *L'Origine du surréalisme* (超現實主義之淵源) et *La poésie française d'aujourd'hui* (今日的法國詩). Dans ce dernier numéro, on relève aussi la traduction de René Char par Xiu Tao (秀陶). En novembre 1965, Luo Fu quitte Taïwan pour le Viêt-nam, et Zhang Hanliang voit dans ce départ la fin de la “vague surréaliste” à Taïwan.

Une citation de Xiao Xiao dresse le bilan de cette discussion sur le concours que la société “Genèse” apporte à l'introduction du surréalisme :

“Bien que ces présentations soient loin d'être systématiques, ces traductions, loin d'être précises et fidèles, il est recommandable que les poètes cherchent à se frayer un chemin de survie en ouvrant des fenêtres de lumière pour la poésie chinoise moderne à Taïwan, d'autant plus qu'à l'époque — pendant les années 1960 — ils ressentaient une soif inextinguible de nouvelles techniques poétiques, un désir insatiable de se libérer de toutes les entraves qu'ils rencontraient, tandis que les cercles de professeurs d'université et de traducteurs méprisaient leurs efforts malgré tout.” (雖談不上是有系統的評介,也談不上是精確而信達的翻譯,但在六十年代,詩人尋求新的表現技巧,亟欲突破現有的桎梏.學術界,翻譯界仍然漠視中國現代詩的成長之時,詩人自尋生路,為詩壇多開幾扇窗戶的做法仍然值得贊許)⁶⁷³

⁶⁷³ Zhu Shotong, *op.cit.*, p. 717.

1.2 L'Interprétation du surréalisme à la lumière de la littérature chinoise

Un surréalisme “sinisé”

Lors de la période d’“épanouissement” que connaît la revue *Genèse*, le surréalisme y fait naître des “fleurs poétiques” d’avant-garde, non sans s’attirer des attaques impitoyables. Ces poèmes se caractérisent par leur originalité comme par leur diversité. Certains d’entre eux sont voués à l’expérimentation sur le langage et à l’exploration de la synesthésie du son et de la couleur, certains se consacrent à l’harmonisation de la forme extérieure avec l’ordre intérieur et à la mise en symboles délicats d’impressions fugitives, les autres essaient de nouvelles techniques poétiques, telles que “tension”, “contradiction” et “ambiguïté”. “Au moment où tombe en décadence l’‘École moderne’, ce sont les poètes de la société ‘Genèse’, plus radicaux que la première envers la notion de ‘transplantation horizontale’, qui font progresser cette idée, qui prolonge sa vie.” (“現代派”的勢力衰落了,由另一群與其主張相似,但更加激進的“創世紀”同仁將移植說推進,使其生命不致停頓)⁶⁷⁴

La société “Genèse” succède tant à la quête poétique de l’“École moderne” qu’à l’embarras que cette dernière a affronté du fait de critiques intransigeantes. Les oeuvres peu conventionnelles publiées dans la revue *Genèse* sont blâmées aussi bien pour “l’obscurité de leur langage” (語言的晦澀) que pour le “sentiment d’isolement spirituel” (精神的孤絕感) qu’elles communiquent⁶⁷⁵. Face à ces critiques inexorables, les poètes de la société “Genèse” ne progressent plus dans leur expérimentation poétique. Faisant retour à des zones plus tempérées, ils pratiquent le désaveu et prétendent n’avoir jamais préconisé le surréalisme. Ils soutiennent, d’autre

⁶⁷⁴ Lü Ren (旅人), *De l’histoire de la nouvelle poésie chinoise (中國新詩論史)*, Fengyuan (豐原), Taichung xienli wenhuazhongxin (臺中縣立文化中心), 1991, p. 139.

⁶⁷⁵ Luo Fu, *Au bord de la poésie (詩的邊緣)*, Taipei, Hanguang wenhua shiye gufen youxian gongsi (漢光文化事業有限公司), 1986, p. 22.

part, l'idée selon laquelle le surréalisme est parfaitement compatible avec la culture chinoise. Luo Fu admet, par exemple, que la société "Genèse" a "présenté" le surréalisme, mais il conteste l'accusation selon laquelle elle l'a prôné : "En fait, la revue *Genèse* n'a pas présenté beaucoup d'oeuvres françaises surréalistes. Moi, j'y ai publié des articles sur le surréalisme, mais je ne l'ai jamais préconisé dans aucun éditorial de cette revue. Il est vrai que des poèmes expérimentaux y sont parus. Toutefois, c'est aux auteurs eux-mêmes d'en être responsables, cela n'a rien à voir avec l'opinion générale des poètes de la société 'Genèse' dans leur ensemble à l'égard de leur pratique poétique." (事實上,創世紀僅介紹過幾位法國超現實主義者的作品.我個人也曾發表幾篇討論超現實主義的文章,卻從未在社論中作正面提倡.作品的實驗是有的,但那是作者個人的問題非創世紀的集體主張)⁶⁷⁶

Sévèrement critiqués par leurs rivaux poétiques, les poètes de la société "Genèse", d'un autre côté, adoptent une ligne de révision envers l'interprétation du surréalisme. Afin d'augmenter la légitimité de sa "présentation", sinon de sa "recommandation", du surréalisme, Luo Fu tâche d'atténuer l'étrangeté de cette école occidentale en comparant celle-ci à la poésie chinoise ancienne. Il cherche, en fin de compte, à "siniser" le surréalisme. Non content de nier être un "disciple chinois" du surréalisme, Ya Xian, quant à lui, rejoint Luo en vue d'ajuster ce courant littéraire occidental au goût chinois. Sa remarque représente à un certain degré l'attitude qu'assume la société "Genèse" envers le surréalisme :

Quant à la détérioration du langage poétique, on tend à reprocher à une partie des auteurs (par exemple, Luo Fu et moi) de la revue "Genèse" leurs oeuvres qui y furent publiées pendant la période couvrant la fin des années 1950 et le début des années 1960, tant ces poèmes sont caractérisés par l'expérimentation avec les techniques propres au

⁶⁷⁶ *Ibid.*

surréalisme. Puis, quand le langage poétique s'est dégradé de plus en plus vers un état licencieux et chaotique, cette expérimentation littéraire est devenue une cible d'attaque. Cela ne lui rend pas justice.

En réalité, la revue "Genèse" n'a jamais préconisé le surréalisme. Luo Fu et moi ne sommes pas dévots du surréalisme, encore moins, comme on nous appelle, "disciples chinois" de cette doctrine française. Autrefois, si nous avons créé des oeuvres d'une nature expérimentale, c'est parce que nous considérons le surréalisme comme l'un des moyens possibles pour aborder la poésie chinoise moderne. Néanmoins, au début, non seulement nous avons assumé une attitude réservée envers ce surréalisme promulgué par André Breton, poète français, mais nous y avons aussi remédié. Je me souviens que j'ai proposé un "surréalisme modéré". Luo Fu, quant à lui, a cherché plus loin, en essayant de trouver, dans la poésie chinoise classique, une tradition surréaliste particulière à la Chine. Il visait à "siniser" les techniques surréalistes. (說到詩的語言的惡化,常常有人會責怪五十年代末期和六十年代初期創世紀部份作者如[洛夫和筆者]所試驗的超現實主義技巧,而把稍後詩壇上語言表現的過份放任和混亂歸咎於這項試驗,這是有欠公平的。

事實上,創世紀並非一個標榜超現實主義的詩社.洛夫和筆者也非超現實主義的信徒,更非有些人所說的,是法國超現實主義在中國的傳人.早年我們卻曾將超現實主義的技巧作為探觸中國現代新詩的可能方法之一,而加以創作實驗.但對超現實主義,特別是法國布魯東等人所提倡的超現實主義,我們一開始便有所保留並加以修正.記得筆者曾經主張過約制的超現實,而洛夫則更進一層從中國古典詩詞中找尋屬於中國自己的超現實傳統把超現實技巧中國化)⁶⁷⁷

Le surréalisme et le "chan" ("zen" en japonais)

Dans l'avant-propos qu'il ajoute à son travail de traduction, *L'Origine du surréalisme*, Luo Fu indique la compatibilité du surréalisme avec le "chan", préparant ainsi le terrain pour son interprétation de cette école occidentale à la lumière de la poésie chinoise classique :

⁶⁷⁷ Ya Xian, *Recherche sur la nouvelle poésie chinoise* (中國新詩研究), Taipei, Hongfan shudien (洪範書店), 1981, 1994, p. 14.

Bien que produit français, le surréalisme, répandu dans le monde tout entier, a eu un impact sur la littérature et l'art du XXe siècle. De nos jours, il revêt une qualité internationale, affranchi de toutes limites de temps et d'espace. Essentiellement, l'esprit surréaliste est proche de celui du "chan". Même dans des poèmes chinois anciens, se manifestent cet esprit ainsi que les techniques qui lui sont propres. Cependant, ne comprenant le surréalisme qu'à demi, la plupart des critiques littéraires de notre pays lui ont donné des interprétations forcées, le traitant d'hérésie, de mauvaise théorie. On y voit de leur part une attitude légère et irresponsable. (超現實主義固為法國產品, 但影響二十世紀藝術至深且鉅. 事實上在今天它以成為超越時空的國際性藝術思想, 因其本質與禪頗有相近之處, 甚至在中國古詩中也可發現超現實精神與技巧. 但國人多牽強附會, 一知半解, 因而視為異端邪說, 這不是一種求知認真的態度)⁶⁷⁸

Certes, selon le passage cité plus haut, en plus de la réception mondiale du surréalisme, l'accord entre celui-ci et la tradition poétique chinoise constitue la raison pour laquelle Luo Fu présente ce courant littéraire occidental. Évidemment, malgré cette harmonie, les obstacles dont est parsemé le chemin de la réception de cet "autre" qu'est le surréalisme à Taïwan, n'en sont pas moins nombreux. Il n'empêche que dans des articles écrits par le poète sur le surréalisme, ce thème idéaliste domine. Dans "Le surréalisme et la poésie chinoise moderne" (超現實主義與中國現代詩), par exemple, il écrit :

À mon avis, si les poètes chinois sont susceptibles d'être émus et influencés par le surréalisme, c'est parce qu'ils sont a priori doués de talent à cet égard. C'est dire que dans l'art chinois traditionnel, se manifeste un tempérament qui peut se qualifier de "volant", "transcendant", "équivoque" et "flottant". Ce caractère — peut-être équivalent à la soi-disant "intensité d'âme" de la littérature chinoise — s'accorde, à un degré incertain, avec l'esprit surréaliste. . . Comme le dit

⁶⁷⁸ Lü Ren, *op.cit.*, p. 140.

Wang Shizhen, “Atteindre l’autre rivage de l’eau sans recourir à un radeau.” Pour les adeptes du “chan”, cela représente l’état éclairé ; les poètes, quant à eux, y perçoivent une essence divine. Le “chan” et la poésie s’harmonisent bien, il n’y a pas de désaccord entre les deux. Une fois affranchi du piège du langage, on pourra transmettre un “sens hors de portée des mots” ou un “sens suprême au-delà de la résonnance des rimes”. Par cela, se traduit l’état éclairé enseigné par le “chan”. De même, les surréalistes poursuivent un état de cette nature, vu qu’ils préconisent la “réalité de l’imagination” et l’image qui “vole”. (中國詩人易受超現實主義感染的另一個因素,我認為就是我們本身原本就賦有超現實的特質.我的意思是說中國藝術傳統中即隱含著那種飛翔的,超越的,曖昧而飄逸的氣質.這種氣質——也許就是中國文學中所謂的性靈——正與超現實某些精神相吻合. . . 王世禎說:“捨筏登岸,禪家以為悟境,詩家以為化境,詩禪一致等無差別”這種“不落言詮”,而能獲致“言外之意”,或“韻外之致”,即是禪宗的悟,也就是超現實主義者所講求的“想像的真實”和“意象的飛翔性”) ⁶⁷⁹

Dans le même article, Luo Fu précise davantage la similarité entre le surréalisme et le “chan”. Comme il le dit :

Le surréalisme et le “chan” se ressemblent surtout en ce qui concerne le moyen d’expression. Parce qu’il considère le langage usuel comme un mauvais radeau incapable de nous emmener vers l’autre rivage, le “chan” préconise l’abandon du langage pour atteindre l’état éclairé. De même, le surréalisme, tenant ce langage rationnel pour une entrave à l’expression d’un “moi” authentique, d’une poésie vraie, prône l’écriture automatique. (禪與超現實主義最相似之處是兩者所使用的表現方式.禪以習慣語言為阻撓登岸的筏,故主張“不說”而悟.超現實主義以邏輯語言為掩蔽真我真詩之障,故力倡自動寫作) ⁶⁸⁰

Au lieu de s’arrêter là où le surréalisme est comparé au “chan”, Luo Fu, dans sa quête poétique, traite le premier de voie conduisant à l’idée d’un “état de vide” au sein

⁶⁷⁹ Luo Fu, *L’Exploration de la poésie (詩的探險)*, Taipei, Liming wenhua shiye gufen youxian gongsi (黎明文化事業股份有限公司), 1979, p. 100.

⁶⁸⁰ *Ibid.*

du second :

Il est indéniable que le surréalisme débouche éventuellement sur la création de la poésie pure. Cette dernière, caractérisée par l'expression de mystères incommunicables par le langage normal, va se développer jusqu'à l'étape ultime, qu'est le "chan". Celui-ci renvoie à un véritable état de vide, débarrassé de tout piège linguistique, libre de toute poussière. (超現實主義的創作勢進一步發展為純詩. 純詩乃在發掘不可言說的隱秘, 故純詩發展至最後階段即成為禪, 真正達到不落言詮, 不著纖塵的空靈境界) ⁶⁸¹

1.3 "L'Arène poétique" dans laquelle se trouve la société "Genèse"

À partir de la naissance de *Poésie moderne* en 1953 et de celle de *Genèse* et de *L'Étoile bleue* en 1954, jusqu'au milieu des années soixante, le monde poétique de Taïwan est dominé par ces trois revues ayant différentes attitudes envers la poésie occidentale ⁶⁸². Ce sont d'ailleurs les poètes appartenant aux sociétés qu'elles représentent qui témoignent de la guerre et de la paix entre leurs groupes.

Le tournant entre guerre et paix est marqué par l'année 1965 où est établie l'"École moderne" de Ji Xian. Auparavant, du premier au douzième numéro, *Poésie moderne* appliquait le "principe du grand jardin botanique" (大植物園主義) préconisé par son fondateur, en publiant une oeuvre sans prendre en compte la société à laquelle adhère son auteur. "En ce temps-là, dit Xiao Xiao, toutes les fleurs aux diverses couleurs s'épanouissaient, tous les oiseaux rivalisaient par les chants. Cependant, l'harmonie régnait encore là, elle savait tout tolérer et tout mélanger. Puis

⁶⁸¹ Luo Fu, «Le miroir du poète» (詩人之鏡), in Ya Xian et Jian Zhengzhen (簡政珍) (éds.) Quarante ans de société "Genèse". Sélections d'essais critiques (創世紀四十年評論選), Taipei, Genèse (創世紀詩社), 1994, p. 44.

⁶⁸² *Poésie moderne* cesse de paraître en 1964, et *L'Étoile bleue*, en 1965.

nombre d'incidents vont survenir au sein du cercle des poètes. Il ne sera pas rare que les poètes se divisent en des royaumes séparés, dont chacun s'enorgueillit de la multitude de soldats qu'il compte." (至少在這個時候,百花齊放,眾鳥爭鳴的現象是和諧的,兼容並蓄的,其後,詩壇即成為多事之地,裂土自封,擁兵坐大的局面隨處可見)⁶⁸³ Dans cette arène poétique, les novices ont peu de chance d'exister, encore moins de propager leurs idées, à moins qu'ils ne s'attachent à une société poétique⁶⁸⁴.

La société "L'Étoile bleue" apparaît comme une grande adversaire de l' "École moderne" ; elle est en tout point le contraire de celle-ci. Si les modernistes veulent "bannir les sentiments", les poètes de "L'Étoile bleue" couronnent le style lyrique ; si le premier, en énonçant arbitrairement la notion de "transplantation horizontale", donne l'impression d'être un "garçon prodigue" devant une longue tradition poétique, le second souligne l'importance du retour aux racines après tant d'errances, d'être un "fils filial" prêt à succéder à ce grand héritage culturel⁶⁸⁵. Telle est, en somme, la débâcle entre les deux que "L'Étoile bleue" ne semble exister que pour s'opposer à sa rivale. Comme le dit Yu Guangzhong (余光中), poète et membre principal de "L'Étoile bleue" :

Ce qu'on envisageait d'organiser, c'est une société de nature désorganisée. Sur cette base, on n'a jamais élu de chef, ni adopté un quelconque manifeste, ni préconisé une quelconque doctrine. En général, notre ralliement constitue une réaction contre Ji Xian. (我們要組織的,本質上便是一個不講組織的詩社.基於這個認識,我們也就從未推選什麼社長,更未通過什麼大綱,宣揚什麼主義.大致上,我們的結合是針對紀弦

⁶⁸³ Xiao Xiao, *La lampe sous une autre lampe* (燈下燈), Taipei, Dungdai tushu gongsi (東大圖書公司), 1980, p. 70.

⁶⁸⁴ Liu Denghan et Zhu Shuangyi, *op.cit.*, p. 14.

⁶⁸⁵ On décerne ces comparaisons à Yu Guangzhong (余光中), qui conseille aux poètes de Taïwan d'être "fils filiaux" après avoir été "fils prodiges".

À l'extérieur du cercle des poètes, résonnent les cris de combat surgissant d'une opposition aigüe entre le gouvernement communiste de Chine et le gouvernement exilé de Taïwan ; parmi les poètes eux-mêmes, ce sont de véhémentes polémiques qui dégénèrent de temps à autre en attaques personnelles. Dans un cas extrême, les poètes du camp "L'Étoile bleue" ourdissent un complot destiné à miner la "puissance" de l'"École moderne" en profitant de la société "Genèse". En 1958, Ya Xian, poète et co-fondateur de celle-ci, remporte un prix littéraire organisé par la société "L'Étoile bleue" pour son poème *Paris*. "Cette entente, affirme Yu Guangzhong, correspond à la politique qu'observait "L'Étoile bleue" à l'époque : résister à l'"École moderne" avec la collaboration de "Genèse". Xun Zihao et moi y trouvâmes du plaisir." (得獎作者的陣容,顯示這是藍星“聯創抗現”的一項政策,當時子豪和我不免沾沾自喜)⁶⁸⁷ Par ailleurs, qu'en conférant à Ya Xian une distinction honorifique, "L'Étoile bleue" cherchât en effet sa participation, Luo Fu en est sûr⁶⁸⁸.

Paris est par ailleurs un poème entièrement occidentalisé, voire une "fleur transplantée" (移植之花)⁶⁸⁹ pour reprendre les termes de Ji Xian. C'est un poème incompatible dans sa totalité avec le style que prône et défend la société "L'Étoile bleue". Pas la moindre trace de lyrisme ni un minimum de vestige chinois ne s'y déploie ; ce qui y règne, c'est pourtant un esprit moderniste, un esprit qui, à l'époque, est encore étranger à Taïwan, vu que celui-ci n'en est encore qu'à une étape dite "pré-moderne" (前現代)⁶⁹⁰ par rapport au monde occidental. Que "L'Étoile bleue" rende hommage à un poète dont elle devrait à juste titre, selon ce qu'elle préconise,

⁶⁸⁶ Luo Fu, *Au bord de la poésie*, p. 14.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ Ji Xian, *De la poésie moderne*, p. 164.

⁶⁹⁰ Zhang Jinqiang, *op.cit.*, p. 95.

mettre en doute le style, paraît d'autant plus artificieux sous ce jour.

Il est vrai qu'en louant le poème *Paris* dans un but non artistique, la société "L'Étoile bleue" fait de son propre prix littéraire un motif de satire. Ce prix ressemble au Paris sous la plume de son lauréat : la charpente est là, toute grandiose, mais l'âme est morte ⁶⁹¹. En tous cas, le poème marque un jalon dans le développement de la société "Genèse" ; il illustre le style auquel va se consacrer cette société : le thème existentialiste de l'homme en tant qu'"étranger", interprété dans l'esprit surréaliste. Naturellement, ce caractère d'avant-garde de "Genèse" rapproche celle-ci en esprit de l'"École moderne" et l'écarte de "L'Étoile bleue". Cela explique la raison pour laquelle la société "Genèse" va se substituer à l'"École moderne" en tant que cible d'attaque des intellectuels conservateurs quand cette dernière aura été dissoute en 1962.

La remise d'un prix littéraire à un poète de "Genèse" par "L'Étoile bleue" ne peut, en fin de compte, oblitérer la divergence entre les deux. Inévitablement, une polémique s'ouvre entre Luo Fu, talent représentatif de "Genèse" et Yu Guangzhong, force principale de "L'Étoile bleue". Le poème de ce dernier *L'Étoile du loup céleste* (天狼星) est à l'origine de cette polémique. Celle-ci "fait partie des dialogues les plus captivants de l'histoire de la poésie chinoise moderne à Taïwan" (這是現代新詩在台灣發展過程中精彩的對話之一) ⁶⁹².

Luo Fu, poète surréaliste, attribue "l'échec" du poème *L'Étoile du loup céleste* à ses images "faciles à capter, à interpréter" (極易為讀者所捕捉, 所還原). C'est cette transparence du sens qui dépouille ce poème d'"une qualité poétique" (詩意稀薄), qui ne le rend semblable à rien de plus qu'à une "narration qui se comprend trop

⁶⁹¹ Aux yeux de Ya Xian, malgré l'existence de Notre-Dame, une stérilité spirituelle règne à Paris.

⁶⁹² Li Ruiteng (李瑞騰), «Sommaire des critiques sur la poésie moderne de Taïwan dans les années 1960» (六十年代台灣詩評論述), in *De l'histoire de la poésie moderne de Taïwan* (台灣現代詩史論), Taipei, Wenxun Zazhishe (文訊出版社), 1996, p. 271.

aisément” (“過於可解”的事的敘述). Il s’avère que l’expérience évoquée par le poète dans son oeuvre ressemble à une “couche d’huile flottant à la surface d’une eau limpide ; on la distingue clairement, on peut l’interpréter sans difficulté ” (其所敘述經驗中的事實,亦如清水面上的一層浮油,均可清楚予以分辨) ⁶⁹³. Au mépris de la confession de son rival poétique avouant qu’“une bonne moitié de [son] âme est consacrée au diabolique” (性靈中有一大半魔鬼的成份), Luo Fu qualifie ce dernier de “traître défait” (失敗的叛徒), tant “son esprit, qui ne sait pas se libérer de l’influence profonde que la littérature occidentale du XIX^e siècle lui a imposé, s’égare au milieu des entraves que constituent les oeuvres de Shakespeare, de Tennyson, de Byron, de Shelley, de Valéry, de Verlaine, etc...” (因為他深受西方十九世紀文學的影響而不能自解,其精神始終在莎士比亞,丁尼生,拜倫,雪萊,梵樂希,魏爾崙的左羈右絆下不知所從) ⁶⁹⁴. En réponse à cette critique, le poète de “L’Étoile bleue”, dans son poème *Adieu, le nihilisme* (再見虛無), décrit Luo Fu comme un “dogmatique” (主義至上者), car “les yeux de celui-ci ne s’ouvrent que pour le surréalisme sur lequel il s’appuie lui-même et demeurent aveugles à la philosophie d’autrui” (只看見自己的超現實主義,而看不到別人創作基礎的哲學思想). D’un ton sarcastique, il conseille à son ami de “Genèse” de “retourner en Chine après avoir tant erré en France” (你在法國流浪得太久了,還是回到中國來吧) ⁶⁹⁵.

Outre leur préférence pour les muses occidentales, la société “Genèse” et l’“École moderne” partagent une autre similitude. Par rapport au tempérament bourgeois de la société “L’Étoile bleue”, toutes deux connaissent la vie de bohème d’un artiste miséreux. La mauvaise condition dont elles souffrent contraint leurs fondateurs à faire des économies, quelles qu’elles soient, afin d’assurer la survie de leurs revues. À ce moment-là, il n’est pas rare que des dirigeants de magazine

⁶⁹³ Luo Fu, *L’Exploration de la poésie*, p. 200-201.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 196-197.

⁶⁹⁵ Lü Ren, *op.cit.*, p. 149.

littéraires mettent en gage leurs biens pour se procurer des fonds. Comme Ji Xian, fondateur de l’“École moderne”, les trois fondateurs de la société “Genèse” vont, tour à tour, dans un établissement de prêt sur gage. Les poètes attachés à ces associations littéraires semblent aussi misérables que ces fondateurs. Leur titre de poète mis à part, dans leur vie “réelle”, les membres de l’“École moderne” ne sont que de pauvres étudiants, enseignants et militaires. Quant à la société “Genèse”, fondée par trois officiers de marine, elle n’attire, au début, que des poètes venant des forces armées. L’écart entre ces deux sociétés poétiques et “L’Étoile bleue” se cristallise, au sujet de la classe sociale dont sont issus leurs membres, dans le souvenir de Guan Guan (管管), poète qui adhère tout d’abord à “L’Étoile bleue”, puis à “Genèse” :

*La société “Genèse” se compose de soldats comme moi, tandis que la société “L’Étoile bleue” est fréquentée par des professeurs d’université. Ces derniers viennent de bonnes familles. Leur mode de vie ne s’accorde pas du tout avec le mien. D’ailleurs, la société “Genèse” ne respecte aucune règle. On y fait n’importe quoi. Ce qui importe le plus, c’est que j’adore les images audacieuses, piquantes et grotesques dont se caractérise l’œuvre de ses poètes. (創世紀詩社都是阿兵哥,跟我相同,而藍星則是教授,家世良好,生活的感覺無法配合.還有創世紀不守章法,可以胡來.尤其重要的是我喜歡創世紀意象的大膽,潑辣,怪異)*⁶⁹⁶

L’observation de Guan Guan est confirmée par Luo Fu. Dans la société taïwanaise d’après-guerre, ce sont les militaires, les étudiants et les enseignants qui se trouvent en bas de la pyramide économique. “Pendant les années 1957 et 1958, se rappelle Luo Fu, la plupart des membres de l’“École moderne” étaient étudiants et jeunes militaires. Ils gagnaient peu d’argent, leurs poches étaient souvent vides. Tous les week-ends, ils se retrouvaient chez Ye Ni, dans son logement de célibataire rue

⁶⁹⁶ Chen Mingtai (陳明台), «Un dialogue triangulaire entre “L’Étoile bleue”, “Genèse” et “Le chapeau de paille”» (“藍星”“創世紀”“笠”三角討論會), in Zheng Jiongming (鄭炯明) (éd.) *La montée de l’esprit taïwanais (台灣精神的崛起)*, Kaohsiung (高雄), Wenxuejie (文學界), 1989, p. 369-370.

Zhangzho, à Taipei. Là, ils ne faisaient que bavarder. Les poètes de la société ‘L’Étoile bleue’, au contraire, se rassemblaient, soit sur la terrasse d’un salon de thé près du Hall commémoratif de Sun Yat-sun, soit au café ‘Pastoral’, attirant pour la clientèle parce qu’il résonnait de musique occidentale classique, ce qui était rare à l’époque . . . Ils tinrent là des réunions secrètes. Il s’agissait de recruter de nouveaux talents pour rehausser la situation de leur société dans sa résistance contre l’‘École moderne’.” ([民國]四十六,七年間,現代派成員多為年輕軍人 and 大學生,收入少,經常軟囊羞澀,每逢週末,大夥兒群集台北漳州街葉泥單身宿舍窮泡,而藍星同仁則多在中山堂的露天茶社,或當年以播放古典音樂招來顧客的田園咖啡館聚會. . . 他們經常在那裏密議如何招兵買馬,以擴展藍星陣容,對抗現代派) ⁶⁹⁷

2. Les poètes surréalistes de la société “Genèse” et leur poésie

2.1 La réalité de la vie intérieure

Les reproches adressés à la poésie qu’a publiée la revue *Genèse* portent, répétons-le, sur l’obscurité de son langage et sur son thème de l’isolement spirituel. Ce sont précisément ce langage abstrus et ce thème nihiliste qui donnent prise à la critique réaliste, laquelle s’incarne dans une série d’articles publiés par Tang Wenbiao (唐文標) à partir de 1972. Critique réaliste, celui-ci reproche aux poètes surréalistes à Taïwan leur culte de “l’art pout l’art”. D’après lui, ces artistes aventureux ne s’occupent qu’à poursuivre “la création d’un cosmos pur, transcendent et autonome” (純粹的超越的獨立的宇宙之創造) ⁶⁹⁸. En tant qu’écrivains, ils ne se posent jamais de questions comme “Pourquoi écrivent-ils ? Qu’ont-ils envie de critiquer ? De mettre

⁶⁹⁷ Luo Fu, *Au bord de la poésie*, p. 16.

⁶⁹⁸ Liu Denghan et Zhu Shuangyi, *op.cit.*, p. 67.

à nu ? Dans quelle époque se trouvent-ils ? De quel ordre social viennent-ils ?” (作者為什麼要寫？他是不是在控訴什麼？指出什麼？作者所處的時代是什麼？他個人的社會背景又如何)⁶⁹⁹. “Ornement pour la vie, nullement la vie même” (是裝飾的而非生活的), leurs oeuvres “apparaissent comme étant le pire exemple de l’évasion que l’on puisse relever dans la littérature” (文學最壞的逃避主義)⁷⁰⁰. Aussi, ce critique réaliste audacieux proclame-t-il que “le XX^e siècle ne convient pas du tout à la poésie” (二十世紀不是詩的世紀)⁷⁰¹. Pour lui, la poésie moderniste “n’est en rien différente d’une plante grimpante bizarre qui, propre à l’ambiance de certaines villes, s’y étend,” (蔓生在幾個城市中的奇種) “elle joue un rôle d’escroc, semant des narcotiques et des pilules qui égarent l’esprit” (在歷史上伴演著大騙子的角色,散佈著迷幻藥,麻醉劑); “on aurait dû lui infliger la peine de mort” (早該判死刑了)⁷⁰².

Curieusement, en justifiant le manque de rapports référentiels entre la poésie chinoise surréaliste à Taïwan et la vie réelle, Jian Zhengzhen (簡政珍), un poète de la société “Genèse”, reconnaît en effet — sans en être conscient, peut-être — la logique de la critique réaliste :

Les années 1950 et 1960 constituent une ère consacrée à la poésie surréaliste. La réalité est tellement menaçante que les poètes, paralysés par elle, s’abritent dans le monde de leur “moi”. La poésie ne reflète plus le monde réel comme si elle en était bannie ; inassouvie, elle entre dans la sphère surréaliste et y fait son séjour. Privé de liens avec l’extérieur, le langage poétique frise la perte de la fonction de transmission de messages, et il devient semblable à un jeu de mots. Un tel poème se réfère à lui-même, comme un jeu auto-érotique. Il ne démontre aucune relation avec la réalité. (五六0年代是超現實詩的時代,詩人感受現實的威嚇,但無力迎拒現實,因而躲進自我的內心世界,詩從真實世界中放逐,而在超現實的世界中殘存.由於和外在世界隔離,語言幾乎喪失訊息溝通的功能,而變成一種

⁶⁹⁹ *Ibid.*

⁷⁰⁰ *Ibid.*

⁷⁰¹ *Ibid.*, 68.

⁷⁰² *Ibid.*

類似的文字遊戲；如此的詩是自我的嬉戲，而非和現實辯證)⁷⁰³

Cependant, Xiao Xiao relève un faux raisonnement chez Jian Zhengzhen. Ce faisant, il remet en cause la prémisse d'où découle la critique réaliste, une prémisse qui repose sur l'hypothèse selon laquelle la poésie de l'“ère surréaliste” ne concerne point la réalité de son temps :

En arguant que la poésie de l'époque ne se révèle pas comme résultat découlant d'un processus dialectique vis-à-vis de la vie réelle, Jian Zhengzhen se contredit ; il s'oppose, en fait, à ce qu'il a exposé plus haut : 'La réalité est tellement menaçante que les poètes, paralysés par elle, s'abritent dans le monde de leur "moi". La poésie ne reflète plus le monde réel comme si elle en était bannie ; inassouvie, elle entre dans la sphère surréaliste et y fait son séjour.' Certes, la fuite comme l'exil compte parmi les conclusions tirées d'un dialogue avec la réalité. Ainsi, le fait que les années 1950 et 1960 se caractérisent par une création déchaînée de poésie surréaliste, peut être considéré comme le produit issu de la réalité de cette époque. (如果說這時期的詩不是和現實辯證的結果,事實上已背離他自己前面所述:詩人感受現實的威嚇,但無力迎拒現實,因而躲進自我的內心世界,詩從真實世界中放逐,而在超現實的世界中殘存.逃離,放逐都可當作是詩和現實辯證的一種或然結果.也就是說五六〇年代創世紀的超現實狂飆,其實正是時代現實的產物)⁷⁰⁴

Ce qui donne prise à la critique réaliste, Luo Fu, de même, le tient pour un miroir fidèle d'une vie et d'un temps réellement vécus :

La plupart des poètes de la société “Genèse” viennent de l'armée. En 1949, suivant le gouvernement central, ils se sont exilés à Taiwan sur un fond de feu et de bombardements. Éloignés de leur patrie, ils souffrent de la solitude. Leur coeur est plein de douleur, leur pensée se remplit de

⁷⁰³ Jian Zhengzhen, *Le coeur poétique et la poétique* (詩心與詩學), Taipei, Shulin chubanshe (書林出版社), 1999, p. 327.

⁷⁰⁴ Xiao Xiao, *L'Esthétique de la nouvelle poésie à Taiwan* (台灣新詩美學), Taipei, Erya chubanse (爾雅出版社), 2004, p. 381.

nihilisme, d'autant plus que les obsessions traumatiques de la guerre les hantent encore. Leur incapacité à fonder une famille, causée par le manque de ressources sociales, est ajoutée à ceci. Il est naturel que leurs oeuvres reflètent leurs sentiments de chagrin et de vide, n'est-ce pas ? Si à l'époque, les romans existentialistes les fascinaient, c'est qu'ils se considéraient comme les ombres des personnages sous la plume de Sartre et de Camus. . . Quant à l'obscurité de leur langage, elle est due à un fond historique particulier. . . Étant donné la politique qu'adopta notre pays et les limites qu'il imposa à la liberté de la parole, les poètes avaient des scrupules à exprimer leur désespoir sans ambages. Dans ce cas, ils ne pouvaient rien faire d'autre que de recourir à la métaphore et au symbolisme. . . (創造社同仁大多出身軍旅,是在三十八年的漫天烽火中,隨政府來台,棄家離園,孑然一身,既有慘痛的戰火傷痕,又無安身立命的社會條件,內心之鬱苦和空虛,忠實地反映於詩中不是很自然的事嗎?當年他們喜歡讀存在主義的小說,就是因為他們發現自己也正是沙特,卡繆筆下人物的影子. . . 至於語言的晦澀,也有它特殊的背景. . . 當時礙於國家的政策和社會上言論的尺度,內心的苦悶不便明示,只好以暗喻和象徵手法來表達)⁷⁰⁵

L'observation de Ya Xian fait écho à celle de Luo Fu en ce sens qu'elle attribue aussi l'obscurité de la poésie de l'époque à une atmosphère sociale étouffante :

Pendant les années 1950, on se gardait de s'exprimer sans fard, de peur que ni la société peu ouverte, ni les littérateurs conservateurs, ni le gouvernement n'acceptent une oeuvre dont les idées sont ouvertement exposées. . . Bien des commentateurs littéraires ont émis le jugement que la poésie des années 1950 manquait de dimension sociale, que l'ombre de l'exploration du "moi" la surplombait. Or, j'ai peur qu'ils n'aient pas pris la peine d'analyser minutieusement les oeuvres des poètes représentatifs de l'époque. L'ambiance sociale et politique les empêchant de manifester leurs pensées sans déguisement, les poètes couvraient la vérité de leur coeur sous les feuillages de l'image. . . Il leur fallait user de symboles pour exprimer leur protestation contre la société ainsi que leur critique de la vie. (五十年代,如果寫東西過份赤裸的話,保守的社會,文學界不接受,政府當局也一定不接受. . . 說五十年代的詩沒有社會性,只是在自我的

⁷⁰⁵ Luo Fu, *Au bord de la poésie*, p. 23.

探索中打圈子說這話的人,恐怕沒有仔細檢查當時重要詩人的作品,就因為那時的詩人不能把話說的太明白,才把真正想說的話隱藏在意象的枝葉背後. . . 必須用象徵的手法,把自己對社會的抗議,人生的批判帶出來)⁷⁰⁶

À l'unanimité, les remarques de Xiao Xiao, de Luo Fu et de Ya Xian visent à interpréter la création des poèmes surréalistes à Taïwan dans le cadre d'un fond historique spécifique. Dans ce cadre, ces oeuvres d'avant-garde, fruits de la quête d'un caractère cosmopolite opérée par les poètes chinois à Taïwan, révèlent une dimension régionale qui va également contribuer à leur propre définition. En réalité, elles sont plus que le résultat d'une imitation fidèle de la poésie occidentale. Dans leur style abscons et leur thème nihiliste, résonnent les échos de la fureur et du désespoir des poètes se trouvant enfermés dans la cage de la cruauté de la réalité historique. Ces poètes novateurs ont été décriés par les critiques réalistes au nom de la réalité. Paradoxalement, jetant un coup d'oeil rétrospectif sur leur aventure littéraire, ils cherchent à trouver dans la réalité historique la justification de l'existence de leurs créations expérimentales.

Néanmoins, à la différence des réalistes qui rendent hommage à la réalité objective de la vie humaine dans une certaine condition historique, ces poètes se focalisent sur la réalité de leur “dedans”, leur “moi”, un “moi” tourmenté et déchiré par la réalité de leur temps. À ce propos, c'est le surréalisme, réputé inédit pour son exploration du monde intérieur de l'humanité, qui nourrit leur inspiration. C'est aussi cette école occidentale qui leur sert le mieux à exprimer “avec imprécision” leur volonté de résistance. C'est, en l'occurrence, une résistance silencieuse, une résistance qui se traduit par le thème existentialiste des absurdités de la vie humaine et de son manque de signification. D'ailleurs, cette imprécision, voire cette ambiguïté en termes

⁷⁰⁶ Ya Xian, *Recherche sur la nouvelle poésie chinoise*, p. 29.

littéraires, renvoie à l'obscurité qui caractérise leurs textes surréalistes. Certes, c'est elle qui constitue une "couleur protectrice" pour les poètes à Taïwan.

Or, par ailleurs, rien ne pourrait être plus précis que cette "imprécision" même où s'incarne leur résistance silencieuse. C'est au milieu de slogans anti-communistes, de cris de combat que sont nées ces oeuvres s'ouvrant à la possibilité d'autres possibilités, à d'autres alternatives. Elles vont jusqu'à défier l'idéologie que fait peser le gouvernement autoritaire de Chiang Kaishek, non qu'elles montrent une position gauchiste (en fait, la plupart de leurs auteurs sont militaires, ils soutiennent la ligne d'extrême droite du gouvernement), mais parce qu'elles se déploient comme contraste par rapport à la manière dont cette idéologie, comme toutes les autres, opère. Une idéologie, en tant que discours, s'impose à tout comme base d'interprétation. Elle exclut, supprime d'autres possibilités de sens, alors que ces textes surréalistes, de par leur obscurité, accueillent une multitude d'interprétations. Par contraste avec le caractère fermé de l'idéologie, ils embrassent le principe de l'ouverture, ils l'y confrontent.

En outre, la résistance qu'effectuent les poètes surréalistes à Taïwan contre l'autorité absolue de l'idéologie, se cristallise dans le thème existentialiste qui relie leurs oeuvres. Dans ce thème, il s'agit de "sentiment d'isolement", selon les termes de Luo Fu. Ce qui paraît ironique, c'est que plus on émet des cris de combat à haute voix, plus le coeur humain s'enlise dans un état d'aliénation. D'un côté, on tâche de "remonter le moral" à travers la littérature anti-communiste, de l'autre, les poètes dévoilent le mensonge inhérent à cette dernière en enregistrant simplement la vie authentique de leur "moi". Leur écriture témoigne de la douleur d'un "moi" face à un "on" qui menace de l'effacer.

Dans cet enfer que sont les autres, enfer où l'on fait peser la croyance dans l'arrivée d'une victoire glorieuse sur les communistes chinois, où la censure dirige sa

lumière éblouissante vers les recoins de chaque cœur, le “moi” n’attend que la tombée d’une ombre protectrice. Il va s’y cacher, s’y reposer. Loin d’être son salut, la lumière l’accable de malédictions. Sa libération compte sur ce qui s’associe à ce noir rédempteur — en l’occurrence, le rêve et la mort. Ces derniers, motifs de la poésie de l’époque, semblent indiquer un désir de fuite de la part des poètes. Or, il serait plus juste de les considérer comme la voie qu’empruntent ceux-ci pour atteindre une réalité intime. C’est exactement la survie de cette vérité “noire” qui constitue une résistance muette contre cet enfer de la lumière.

2.2 Le rêve et la mort

Ya Xian (1932-)

Né dans la province de Henan (河南) en 1932, Ya Xian s’inscrit dans l’armée nationaliste en 1949 et arrive à Taïwan avec celle-ci la même année. Il y étudie la dramaturgie dans une école militaire vouée à la propagande politique. Après avoir terminé ses études à cette école, sur une base navale, il fait la connaissance de Luo Fu et de Zhang Mo en 1953, puis dirige avec eux la revue *Genèse*. Dès lors, pendant dix ans, il est un constant lauréat de prix littéraires. Parmi ses trophées compte celui remis par la société “L’Étoile bleue” pour son poème *Paris*, achevé en 1958. En 1966, il part pour les États-Unis pour étudier la littérature. L’année même où il finit ses études aux États-Unis, en 1968, son recueil poétique *L’Abîme* (深淵) est publié. Au début, il a été fortement influencé par He Qifang ⁷⁰⁷, poète symboliste chinois, mais il s’impose bientôt avec son propre style après s’être référé au modernisme occidental. Après la publication de *L’Abîme*, au lieu de continuer à écrire de la poésie, il entame

⁷⁰⁷ Long Bide (龍彼得), *Biographie de Ya Xian* (痙弦評傳), Taipei, Sanmin shuju (三民書局), 2006, p. 9.

une carrière de rédacteur en chef pour des revues littéraires. Il vit depuis 1998 au Canada.

La poésie de Ya Xian impressionne par son occidentalisation, parce que le poète est profondément influencé par la poésie occidentale, surtout française. Comme il l'affirme dans “De l'Occident à l'Orient. Mon cheminement poétique” (從西方到東方我的詩路歷程) :

J'ai commencé à écrire de la poésie durant les années cinquante. À l'époque, le courant littéraire était empreint de l'influence du “Mouvement pour la nouvelle culture”, bien que trente années se soient écoulées après que celui-ci eusse eu lieu en Chine. Cette influence — particulièrement sur ceux qui aimaient écrire de la poésie comme moi — demeurait encore considérable. Nous fûmes fortement inspirés par l'esprit de ce mouvement littéraire — celui d'aspiration à l'occidentalisation. Nous aimions tout ce que l'on introduisait de l'Occident, y compris la littérature occidentale. Sur celle-ci, nous avons projeté tant de rêves qu'il n'est guère exagéré de dire que nous lui avons voué un culte. Cette prédilection pour la littérature occidentale nous entraîna à nous référer sans cesse à l'Occident, source d'inspiration pour notre création. Comme des pèlerins, nous nous sommes prosternés devant la culture occidentale. Comme fous, nous avons tendu nos bras chaleureux vers les oeuvres littéraires modernistes. Moi, personnellement, j'étais influencé par des écrivains occidentaux comme Whitman, Américain, Goethe, Allemand, et les poètes français. Ce sont ces derniers qui m'ont le plus profondément influencé. (我寫詩的時候正是整個文藝思潮承襲著五四運動流風遺韻的時代,雖然五十年代上距五四已有三十年,而五四的影響力——尤其是對寫詩的朋友——仍然非常巨大,五四的西化精神自然也震撼了我們.當時,我們對西方傳來的東西非常喜歡,對西方文學充滿幻想,甚至可以說崇拜,在寫作上也一直向西走,像朝山人,像進香客,向西方頂禮膜拜,狂熱地擁抱西方現代主義的作品.像我,就受到西方許多作家的影響,如美國惠特曼,德國歌德與法國一些詩人,法國影響我尤深) ⁷⁰⁸

Il voit d'ailleurs dans l'influence poétique française sur lui un “cas intéressant”,

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 85.

puisqu'il ne connaît pas le français. Il ne peut aborder la littérature française qu'à travers des traductions anglaises ou chinoises. De ce "cas intéressant", il écrit :

*L' "influence" poétique relève parfois d'un cas intéressant : toujours est-il que la lecture d'un poème, d'une nouvelle ou même d'un passage d'écriture peut provoquer, curieusement, dans l'esprit d'un écrivain une réponse ou lui donner une inspiration, même s'il ne comprend pas très bien ces textes. Il s'agit là d'une influence déroulant d'une "demi-compréhension" du texte. Quelquefois, ce genre d'influence pourrait paraître plus fort que celui dû à une "compréhension complète". Bien que je ne connaisse pas le français, je m'avoue fortement influencé par la littérature française. En fait, moins je connais celle-ci, plus elle m'est mystérieuse, plus elle m'attire. (影響有一種極有意思的情形,往往一首詩,一篇小說或一段簡短的文字就會對創作者產生奇妙的,精神上的感應或啟發,而一知半解的影響力大過全知全解.譬如我深受法國文學的影響,我卻不懂法文,正因為懂的少,對它的神秘與嚮往也就特別強烈)*⁷⁰⁹

Le poème *Paris* de Ya Xian est exemplaire de l'oeuvre occidentalisée du poète. Il fait, par ailleurs, partie de la poésie "noire" dont nous avons discuté plus haut. Certes, il rappelle le *Paris* de Ji Xian, poème que nous avons cité dans le chapitre précédent. Or, ce sont deux *Paris* de nature si différente qu'ils creusent entre eux le plus grand écart que nous puissions imaginer. Autant le premier s'enlise dans les maux de cet "ici-bas", autant le second, tel un esprit éthéré, avant-gardiste, en est détaché ; si le premier représente les ténèbres dans lesquelles la vie oppose son anéantissement au salut, l'autre incarne le salut même dans son rôle de prophète d'une nouvelle beauté.

Au début du poème de Ya Xian, se révèle un Paris où l'on va bénir les plaisirs de la chair avec la tombée de la nuit, avec le premier éclat de néon⁷¹⁰ :

⁷⁰⁹ Ibid.

⁷¹⁰ Ya Xian, *Poèmes de Ya Xian choisis par le poète lui-même* (痙弦自選集), Taipei, Liming wenhua shiye goufen youxian gongsi, 1977, p. 86-88.

*Les chaussures de velours entre tes lèvres
 Ont juste piétiné mes yeux. Au crépuscule, à un crépuscule de six
 [heures,
 Quand une étoile filante m'a frappé, m'a étourdi, Paris entre
 Dans une époque de volupté, une époque appartenant aux lits.
 (你唇間軟軟的絲絨鞋
 踐踏過我的眼睛. 在黃昏, 黃昏六點鐘
 當一顆隕星把我擊昏, 巴黎便進入
 一個猥瑣的屬於床第的年代)*

Puis, par un montage qui juxtapose l'image d'une violence ensanglantée et celle d'une jouissance parfumée, le poète semble couvrir le bonheur charnel d'une ombre de malédiction :

*Entre le journal du soir et le ciel d'étoiles
 On tache l'herbe de sang jaillissant
 Entre le toit et la rosée
 Le thym s'épanouit dans une matrice
 (在晚報與星空之間
 有人濺血在草上
 在屋頂與露水之間
 迷迭香於子宮中開放)*

Abandonné à ces plaisirs physiques, l'homme moderne rejette le salut divin de façon moqueuse, car ce dernier est si sérieux qu'il pèse sur lui :

.....
*Un brin d'herbe, combien de poids de vérité peut-il soutenir ? Mon
 [Dieu
 Lorsque les yeux s'accoutument aux pavots de minuit
 Et au ciel de velours de la semelle
*

(一莖草能負在多少真理?上帝
當眼睛習慣於午夜的罌粟
以及鞋底的絲質的天空)

Une fois salie, l'âme humaine ne peut plus recouvrer sa pureté originelle. Seul un nouveau-né, dont l'âme est encore intacte de toute souillure, regrette d'avoir été mis au monde. Toutefois, à peine a-t-il versé sa dernière larme que l'engrenage de la vie quotidienne l'entraîne dans une réitération incessante de péchés. La philosophie que le plaisir sensuel lui enseignera sous peu, c'est de se laisser plutôt anéantir par une mort éternelle que de prendre la peine de chercher un salut lointain. Il paraît que la vérité prêchée par la religion lui est mensongère, alors que c'est la jouissance sexuelle qui lui permet d'aborder la réalité. Bien que maudit par la religion, le plaisir du corps, tout au moins, est vrai.

Par ailleurs, incapable de purifier l'âme humaine, ou plutôt de lui faire croire qu'elle doit l'être, l'existence de Notre-Dame semble se réduire à celle du signe d'une idéologie. À la découverte du caractère de mensonge au coeur de la religion qui prétend offrir le salut, la vie de l'homme moderne s'engouffre dans un engourdissement spirituel. Celui-ci, malgré tout, possède un côté positif : il met l'homme sur la voie de la compréhension selon laquelle il se doit d'opérer son propre salut. Dans son acte de suicide, s'incarne l'affirmation de son "moi" de sincérité face à ce monde d'hypocrisie. Au milieu de la mort et du désespoir, seule la Tour Eiffel, d'un air optimiste, croit, ironiquement, au paradis. Contrairement à ce "brin d'herbe" qui ne peut rien, elle soutient le ciel de toutes ses forces pour qu'il ne tombe pas :

*La neige de l'année dernière, se souvient-elle de ces empreintes de
[pas grossiers ? Mon Dieu
Lorsqu'un enfant maudit le cordon ombilical de ses gémissements
[vagues et tristes*

*Lorsque, l'année prochaine, il va passer par Notre-Dame, le visage
[voilé,
Envers cette époque voluptueuse des lits, une époque qui n'a rien à
[lui donner*

.....
*Entre la Seine et la logique
Qui est en train de choisir la mort ?
Entre le désespoir et Paris
Seule la Tour Eiffel supporte le ciel
(去年的雪可曾記得那些粗暴的腳印上帝？
當一個嬰兒用渺茫的淒啼詛咒臍帶
當明年他蒙著臉穿過聖母院
向那並不給他什麼的,猥瑣的,床第的年代
.....
在賽納河與推理之間
誰在選擇死亡
在絕望與巴黎之間
為鐵塔支持天堂)*

Tout en révélant un esprit cosmopolite à travers son thème et ses techniques, le poème ne peut se débarrasser de la possibilité d'une interprétation qui s'adresse à l'histoire de Taïwan comme cadre de référence. Dans cette optique, le poème *Paris* est non moins taïwanais que parisien, puisqu'il renvoie à une période historique qui voit les poètes chinois souffrir de l'angoisse existentielle à Taïwan. Autrement dit, le poème se prête à une lecture qui le traite d'allégorie.

Aux yeux de Ya Xian, les années 1950, époque de combats dans l'histoire de Taïwan, ont un côté noir et secret. C'est, à son avis, plutôt une "époque appartenant aux lits", une époque où s'épanouit le plaisir de la chair malgré le sang qui s'écoule des guerres lointaines. Cette jouissance, qui vient du corps, lui offre la consolation, ce corps dévoré par la peur du châtement que menace de lui imposer une censure stricte. D'ailleurs, l'idéologie que fait peser le gouvernement, n'est, en essence, qu'un mythe, une illusion, telle la religion. Elle ne peut qu'éloigner un individu d'une vie

authentique. Quelque magnifique que soit le palais de cette idéologie, l'âme de ceux qui vivent dans son ombre est morte. Avec la mort de l'âme, va intervenir — de façon incontournable — le choix de la mort du corps, en dépit de tous les plaisirs que ce corps s'est promis à lui-même. Le suicide, à vrai dire, sert de protestation contre ce monde plein de mensonges. Ce que va baptiser l'eau, c'est toutefois un cadavre dont le "visage est voilé", c'est vraiment un "qui", un anonyme, affranchi d'une vie pénétrée par la "logique" du "on".

Luo Fu (1928-)

En 1928, Luo Fu naît dans la province du Hunan (湖南). Pendant la guerre sino-japonaise, encore lycéen, il participe à une guérilla locale. Puis il est "promu" chef de groupe pour avoir réussi à dérober à l'armée japonaise une mitrailleuse. En 1949, il arrive à Taïwan et travaille comme journaliste dans une radio de l'armée. En 1958, il s'inscrit à l'école militaire de langues étrangères. Ayant terminé ses études à celle-ci, il est envoyé à Kinmen (金門) en 1959, la frontière de la résistance militaire taïwanaise contre le continent chinois. La même année, en août, au milieu du bruit des bombardements, il y commence à écrire *La mort dans une chambre de pierre*, oeuvre qui aura un grand retentissement dans le monde littéraire de Taïwan après sa publication en 1965. L'année même où apparaît ce recueil surréaliste, Luo Fu est envoyé en mission au Viêt-nam, ce qui, selon la définition de Zhang Hanliang, marque la fin de la "vague surréaliste" à Taïwan.

Que la société "Genèse" ait accueilli le surréalisme est étroitement lié à la prédilection littéraire de Luo Fu pour celui-ci. C'est lui, poète et co-éditeur de la revue *Genèse*, qui contribue pour une large part à l'éclaircissement de la théorie sur laquelle s'appuie cette école littéraire. Le vif intérêt qu'il éprouve pour le surréalisme

l'entraîne à traduire en chinois un élément du livre de Wallace Fowle *Age of surrealism*. Cette traduction, intitulé *L'Origine du surréalisme* (超現實主義之淵源), se trouve dans le numéro vingt-et-un (décembre 1964) de la revue *Genèse*. D'ailleurs, elle fait partie du recueil d'essais critiques du poète, *Le miroir du poète* (詩人之鏡), publié en 1969. Seulement cette fois, elle est munie d'un avant-propos visant à expliquer la nécessité d'introduire le surréalisme à Taïwan, vu la qualité internationale de celui-ci et sa compatibilité avec la culture chinoise.

Dans "La littérature occidentale et moi" (西洋文學與我), Luo Fu raconte sa préférence pour le surréalisme :

C'est peut-être ma personnalité qui détermine ma prédilection littéraire. Dès que j'ai pris contact avec la littérature occidentale, j'ai repoussé les oeuvres romantiques. . . Toutefois, ce qui me fascinait en ce temps-là, c'est la poésie moderniste. Près de l'abstrus, celle-ci entraînait mon esprit dans un état ambigu, défini à la fois par la compréhension et l'incompréhension. Malgré cela, j'étais aussi étonné qu'inspiré par sa manière extraordinaire d'expression. À part la poésie métaphysique de John Donne, poète anglais, je me passionais pour la poésie symboliste de Yeats, la poésie méditative de Rilke, poète allemand, et la poésie surréaliste de Rimbaud, d'Éluard, de Valéry et de Supervielle, poètes français. . . Quant aux oeuvres de Rilke et des poètes français surréalistes, je ne peux les apprécier qu'à travers leurs traductions, comme je ne connais ni l'allemand ni le français. . . En général, il serait plus juste de dire que tel ou tel poète a subi l'influence de tel ou tel traducteur que de dire qu'il est influencé par un certain poète occidental, surtout en ce qui concerne les poètes qui n'ont reçu aucune éducation académique en matière de littérature occidentale. . . Au premier stade de mon contact avec la poésie surréaliste, plus j'en lisais, plus j'étais captivé par ses sujets inédits, ses techniques particulières et ses images vivantes, en mesure de susciter une imagination très riche, quoiqu'en même temps profondément désorienté par le langage trop automatique qui caractérise quelques-unes des oeuvres que j'ai lues. . . (或許性格使然,一開始接觸西洋文學時,我即對浪漫主義的作品產生抗拒. . . 當時令我著迷的反而是那些風格近乎晦澀,讀來似懂非懂,卻又驚喜於那種奇特的表現方式

的現代詩,其中包括英國約翰丹恩的形上詩,葉慈的象徵詩,德國里爾克的冥想詩,以及法國藍波,艾呂雅,梵樂希,許維拜爾的超現實詩.至於里爾克和法國超現實主義詩人的作品,由於我不諳德文和法文,都是透過翻譯才能賞識. . . 因此,一般來說,與其說詩人受西洋詩的影響,毋寧說是受譯者的影響,這種情形,尤以未受過學院西洋文學教育的詩人為然. . . 最初接觸超現實詩的那個階段,我漸漸為其中那種不知所云,而又因題材新穎,表現手法奇特,能激發豐富想像的生動情景所迷,但仍不免對超現實詩中某些過於自動化的語言深感困惑)⁷¹¹

Dans le même article, il avoue l'influence du surréalisme sur son oeuvre magistrale : *La mort dans une chambre de pierre* :

*À l'époque (environ en 1961), je m'appliquais à écrire un long poème : "La mort dans une chambre de pierre". C'est une époque où je mettais presque toutes les ressources possibles au service de ma recherche de nouveaux procédés d'expression. Naturellement, la poésie surréaliste exerçait une influence aussi bien sur ma conception envers la poésie que sur le langage de mon oeuvre poétique. (這時我正在寫“石室之死亡”這首長詩[約民國五十年左右],也正是我運用各種可能的來源,尋求一種新的表現的方法的時期,故超現實詩對我當時的詩觀和語法發生影響,是很自然的事)*⁷¹²

Malgré tout l'enthousiasme qu'il montre pour le surréalisme, Luo Fu ne l'accepte pas sans y avoir appliqué un filtrage. Comme Ji Xian, il garde une prudente réserve envers l'automatisme :

Sur le plan théorique, l'écriture automatique est non seulement soutenable mais aussi digne d'être mise en valeur. Le problème concerne néanmoins la communication artistique. Si l'on renonce entièrement à cette dernière, on reniera aussi bien l'appréciabilité de l'art que son caractère intellectuel. Qu'un poème soit totalement dénué de communicabilité, étanche à l'intelligibilité serait d'autant plus

⁷¹¹ Luo Fu, *Au bord de la poésie*, p. 54-55.

⁷¹² *Ibid.*, p. 55.

inimaginable qu'il se sert du langage comme unique outil d'expression. Je n'admettrai jamais qu'un poète soit purement un homme qui enregistre simplement ses paroles dites en rêvant. Bien qu'il soit acceptable que le poète subisse, au cours de la création, la même situation qu'un rêveur, je suis convaincu qu'un excellent poème trouve son accomplissement sous la plume d'un artiste réveillé. (在理論上,這種自動寫作是可以成立的,且值得重視的.問題是在藝術的傳達性上.如我們完全否認藝術的傳達性,也就等於完全否認藝術的欣賞性和藝術中的知性,尤其對以語言為唯一表現工具的詩而言,完全不能傳達,甚至無法感悟,是不可想像的事.我不承認詩人純然是個夢囈者,詩人在創作時可能具有一個作夢者的心理狀態,但傑出的詩仍是在清醒狀態下完成的) ⁷¹³

Par rapport à Ya Xian qui assigne au poète la tâche de “recueillir les malheurs ” (搜集不幸) ⁷¹⁴, Luo Fu l'investit d'un rôle militant. Comme il l'affirme, “se regardant dans le miroir, au lieu de voir l'image d'un homme moderne qu'on est, on se voit affligé d'un cruel destin. Pourtant, on s'en venge en écrivant de la poésie.” (攬鏡自照,我們所見到的不是現代人的影像,而是現代人殘酷的命運.寫詩即是對抗這種殘酷命運的報復手段) ⁷¹⁵ Cette attitude d'opposition se reflète dans *La mort dans une chambre de pierre*. Celle-ci, tissée des ténèbres de la mort et d'une colère vengeresse, comprend soixante-quatre poèmes, dont le premier prépare le terrain pour le développement de ce motif “noir” :

*Ne faisant rien que de lever par hasard ma tête vers le passage
[conduisant à mon voisin, je me fige :
Au matin, cet homme a trahi la mort avec son corps tout nu
Il a permis à un affluent noir de traverser, en aboyant, ses veines
Je me fige. Je jette un coup d'oeil vers le mur de pierre
Là se creusent sans délais deux canaux de sang*

Mon visage s'étale comme un arbre, un arbre qui pousse au milieu du

⁷¹³ Luo Fu, *L'Exploration de la poésie*, p. 93.

⁷¹⁴ Ya Xian, *Recherche sur la nouvelle poésie chinoise*, p. 49.

⁷¹⁵ Luo Fu, «Le miroir du poète», p. 29.

[feu
Tout s'immobilise, à part les globes de l'oeil qui se meuvent derrière
[les paupières
Ils se déplacent dans une direction dont on a peur de parler
Et moi, je suis vraiment ce poirier malheureux, un arbre scié en deux
Tu peux entendre encore souffler le vent et chanter la cigale sur mes
[anneaux

(只偶然昂首向鄰居的甬道我便怔住
 在清晨那人以裸體去背判死
 任一條黑色支流咆嘯橫過他的脈管
 我便怔住我以目光掃過那石壁
 上面即鑿成兩道血槽

我的面容展開如一株樹樹在火中成長
 一切靜止為眸子在眼瞼後面移動
 移向許多人都怕談及的方向
 而我確是那株被鋸斷的苦梨
 在年輪上你仍可聽清楚風聲蟬聲)⁷¹⁶

“Cette chambre de pierre représente les circonstances de la vie : un enfer sordide et exigu. L’homme y manœuvre sa résistance au moyen de la mort.” (石室是人生環境,如地獄般骯髒而狹窄,人以死進行抗爭)⁷¹⁷ Dans le poème, c’est la mort d’un “corps tout nu” qui ne laisse plus celui-ci emprisonné par une mort qui fait flétrir l’âme. Se suicider, c’est clore le théâtre où la mort donne le spectacle de sa puissance. Certes, la mort ne peut plus rien faire avec un cadavre. Le “corps tout nu” fait penser à la nudité d’un nouveau-né, symbolisant ainsi l’innocence, la sincérité et la vie nouvelle. Il “trahit la mort” en se laissant simplement étreindre par le bras noir de la rivière de la nuit, en proposant franchement une autre interprétation de la fin : là, il y a toujours la possibilité d’un autre commencement, voire la régénération, le germe du matin après la nuit. Dans *La mort dans une chambre de pierre*, cette opinion, qui

⁷¹⁶ Luo Fu, *La mort dans une chambre de pierre*, Taipei, la société “Genèse”, 1965, p. 33.

⁷¹⁷ Gu Jitang (古繼堂), *L’Histoire concise de la littérature taïwanaise (簡明台灣文學史)*, Taipei, Renjian chubanshe (人間出版社), 2002, p. 324.

dément l'opposition binaire : la vie / la mort, trouve une expression vivante dans les vers : "Soudain, je me tourne / Je vois, au loins, sourire un nouveau-né, tout debout, les yeux fixés sur une tombe" (驀然回首/遠處站著一個望墳而笑的嬰兒) ⁷¹⁸.

Si dans la première partie du poème cité au-dessus, il s'agit de vie dans la mort, la seconde dépeint une situation inverse : la vie réduite au désespoir par une ambiance qui ferait mourir. Le visage du narrateur, comparé à un arbre qui "pousse au milieu du feu", est, selon Liu Longxun (劉龍勳), le "visage d'une colère qui augmente peu à peu" (逐漸旺盛的怒容) ⁷¹⁹. Néanmoins, ce visage rouge de fureur, plein d'un élan vital ne peut que pâlir devant le désastre dont "on a peur de parler", ou plutôt dont personne ne nous autorise à parler. "Tout s'immobilise", l'arbre cesse de croître, excepté les "globes de l'oeil" qui "se meuvent", qui voient, qui témoignent, mais qui ne parlent pas. Tout se tait, sauf le vent qui souffle et la cigale qui chante. Ils parlent tous deux de la douleur d'un homme dont l'âme est réduite à la souche d'un "poirier malheureux scié en deux". Cet état d'atrophie de l'âme, le poète le donne ailleurs comme équivalent de la mort : "On est encore logé chez la mort malgré les cloches qui tintent." (鐘聲未杳,我們仍住在死亡中) ⁷²⁰

Outre ces graves méditations sur la vie et la mort, les complexités d'images dans *La mort dans une chambre de pierre* forcent tout autant l'attention. Comme l'indique l'auteur lui-même dans l'avant-propos de l'oeuvre, "il est vrai que dans ma poésie, j'ai fourni des opinions peu conventionnelles à l'égard de la vie et de la mort. Toutefois, ces points de vue ne sont guère philosophiques. Ils se transforment en poésie pure à travers un grand luxe d'images." (我確曾在作品中對生與死提供了一

⁷¹⁸ Luo Fu, *La mort dans une chambre de pierre*, p. 68.

⁷¹⁹ Liu Longxun, «De *La mort dans une chambre de pierre* de Luo Fu» (洛夫:石室之死亡), in Lin Mingde, Li Fengmao (李豐楙), Lu Zhengzhi (呂正治), He Jipeng (何寄澎) et Liu Longxun (eds.) *Apprécier la nouvelle poésie chinoise (中國新詩賞析)*, Taipei, Changan chubanshe (長安出版社), 1987, p. 47.

⁷²⁰ Luo Fu, *La mort dans une chambre de pierre*, p. 93.

些傳統反面的觀點，但這些觀點並非哲理的，而是透過繁複的意象轉化為純粹的詩)⁷²¹ “Ce langage des images est débordant, original et énergique . . . Il est tellement puissant qu’il semble chasser devant lui la conscience du lecteur, la faire courir rapidement au milieu des mots”, (意象語之豐富,奇特與魄力. . . 由於洛夫意象語之力量如此,讀者的意識被驅趕著急速奔馳於字裏行間) dit Yan Yuanshu (顏元叔)⁷²². En plus de la “richesse splendide du vocabulaire” (語彙的豐富奇瑰), de “l’innovation dynamique du langage” (語言的動力創新), Li Yinghao (李英豪), quant à lui, apprécie la “tension” (張力) que montrent les images foisonnantes dans cette création poétique⁷²³.

Cependant, la beauté de ces images réside moins dans celles-ci comme entités indépendantes que dans l’étincelle du merveilleux que fait naître leur juxtaposition, voire leur “rencontre”. C’est une rencontre dans le style de Lautréamont. Celui-ci, en tant que précurseur du surréalisme, est l’un des poètes français dont se réclame Luo Fu dans la préface de *La mort dans une chambre de pierre* : “Il est beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie.”⁷²⁴ *La mort dans une chambre de pierre*, est une oeuvre imprégnée de telles “rencontres fortuites”. Par exemple, la colère s’y traduit par un “globe oculaire accroché à un poteau de ligne électrique” (一隻眼睛挖出掛在電線桿上)⁷²⁵. Et dans la même oeuvre, la mort se métamorphose en autant d’images inattendues :

*On a bâti toutes les tombes au milieu d’oreilles, afin de mieux
[entendre
Marcher vos bottes après que vous soyez partis en expédition
[militaire*

⁷²¹ *Ibid.*, p. 32.

⁷²² Jian Zhengzhen, *op.cit.*, p. 252-253.

⁷²³ Li Yinghao, «De *La mort dans une chambre de pierre* » (論石室之死亡), in Luo Fu *La mort dans une chambre de pierre*, p. 112.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 78.

*Toutes les roses se sont flétries pendant la nuit, tout comme vos noms
Sont devenus un tas de numéros pendant la guerre, tout comme votre
[fatigue
Ne s'est plus souvenue que cette cité-là s'était effondrée au fond de
[mon coeur*

(築一切墳墓於耳間, 只想聽清楚
你們出征以後的靴聲
所有的玫瑰在一夜萎落, 如同你們的名字
在戰爭中成為一堆號碼, 如同你們的疲倦
不復記憶那一座城曾在我心中崩潰)⁷²⁶

Shang Qin (商禽)(1930-)

Dans la vie de Shang Qin comme dans son oeuvre, trône le thème de la fuite. Né en 1930 dans la province de Si Chuan (四川), à l'âge de quinze ans, il est enlevé par une armée locale. Un mois plus tard, quand la troupe se met en route, il s'enfuit. Par la suite, de tels enlèvements lui arrivent encore, et il connaît plusieurs fuites, jusqu'à ce qu'enfin "ceux qui [l]'ont arrêté et [l]'ont emprisonné effectuent à leur tour une fuite collective" (到了最後那些曾經拘捕與囚禁過我也來了一次集體的大逃亡)⁷²⁷.

Il se trouve entraîné à Taïwan en 1950, mais cela n'équivaut guère à la promesse d'une nouvelle vie sans fuite. À Taïwan, le poète, militaire en même temps qu'"homme, selon ses termes, emprisonné par son propre coeur" (一個人之為內心所拘囚確是夠悲哀的)⁷²⁸, est obsédé par l'envie de se fuir lui-même. Dans cette petite île qui décourage tout ambitieux désir d'une fuite physique, cet homme habitué à la fuite se livre à une fuite spirituelle en écrivant de la poésie. Dans le monde de la

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁷²⁷ Shang Qin, *Rêve ou aube, et autres* (夢或著黎明及其他), Taipei, Shulin chubanshe (書林出版社), 1988, p. 2.

⁷²⁸ *Ibid.*

poésie, personne ne peut plus l'enlever, le priver de liberté, il n'y a que l'envol. Le poète, de plus, se cache derrière son nom de plume qui lui permet de s'enfuir éventuellement de l'entrave forgée par son identité quotidienne en tant que militaire, profession qui ne lui convient pas. Dans la poésie, il s'adonne à une vie inventée, sous le masque du nom qu'il s'est créé pour lui-même. Avec une liberté qu'il n'a jamais connue, il a utilisé plusieurs pseudonymes, exécutant ainsi la fuite qu'il désire : "la fuite d'un nom dans un autre" (我從一個名字逃到另一個名字)⁷²⁹

Dans la misère du poète, c'est la littérature qui l'accompagne, qui le soulage. Sur le continent, c'est curieusement lors de sa captivité qu'il prend contact pour la première fois avec la nouvelle littérature : "Lorsque j'avais quinze ans, dit-il, je fus 'recruté' dans une rue de Chengdu par la troupe d'un potentat local et enfermé dans un vieil entrepôt ; si je devins docile au bout d'une semaine passée dans cette prison, c'est qu'elle recelait quantité de livres que je n'avais jamais vus et qui m'initièrent à la littérature nouvelle."⁷³⁰ (十五歲那年,在成都街頭被當地的軍閥部隊拉伏,關在一個舊倉庫裏,一個星期的囚禁竟然將我馴服,原來那裏堆滿了我前此未曾一睹的各種書籍,使我第一次真正接觸到新文學)⁷³¹ Dans son article sur Shang Qin, Ya Xian évoque aussi cet épisode de la vie de celui-ci et spécifie que parmi ces livres, Shang aime surtout le recueil de Lu Xun *Les herbes sauvages*, oeuvre qui se révèle influencée par le symbolisme français. "Il le considère comme un trésor rare et le lit tous les jours. Désormais, qu'il souffre de faim ou de froid, Shang Qin ne se sépare jamais de cet ouvrage qu'il a caché dans son sac de couchage, jusqu'à ce qu'avec amertume il ait à le jeter avant d'arriver à Taïwan." (視若珍寶,每日研讀.之後這本書便捆在他的被包裡陪他哀饑受寒,直到轉進台灣之前才忍痛丟棄)⁷³²

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ Shang Qin, *Rêve ou aube*, traduction française de Martine Vallette-Hémery, Neuilly-lès-Dijon, Éditions du Murmure, 2005, p. 2.

⁷³¹ Shang Qin, *Rêve ou aube, et autres*, p. 1.

⁷³² Ya Xian, «Sa poésie, sa personne, son temps. De *Rêve ou aube* de Shang Qin» (他的詩.他的人.他

À Taïwan, dans la douleur de la captivité spirituelle qu'il ressent, le destin lui réserve toutefois la chance d'une semblable découverte littéraire. Gendarme chargé de garder la résidence présidentielle, il décele dans une bibliothèque à l'écart, un grand nombre de livres interdits — oeuvres des écrivains des années trente qui n'ont pas suivi le gouvernement nationaliste à Taïwan. Tous les jours, après qu'il ait fini son tour de garde, cette bibliothèque trouve sa présence. Au bout de quelques années, il y parcourt tous les classiques de la nouvelle littérature chinoise. Non content de cela, il en transcrit secrètement des extraits dans des cahiers qui circulent parmi ses amis poètes ⁷³³.

Quant à la préférence littéraire de Shang Qin, elle se porte sur la littérature française, surtout le surréalisme. À ce sujet, son ami, Ya Xian, dit :

De toutes les littératures qu'il connaît — littératures chinoise et étrangères — , Shang Qin s'intéresse le plus à la littérature française. La traduction de Valéry par Liang Zongdai, celle de Gide par Bian Zhilin et Sheng Chenghua et celles de Baudelaire et de la poésie française moderne par Dai Wangshu ont fait une impression profonde sur lui. Du côté du courant littéraire, il aime en particulier le surréalisme préconisé par André Breton et d'autres poètes français. Il a mis beaucoup de temps à faire des recherches sur ce dernier. Parce que depuis longtemps il est immergé dans cette littérature, celle-ci exerce une forte influence sur sa poésie. (所有接觸的文學中,商禽對法國文學最感興趣,對梁宗岱譯的梵樂希,卞之琳,盛澄華譯的紀德,戴望舒譯的波特萊爾及現代法國詩,印象特別深刻.在文學思潮方面,他特別喜歡布魯東等人所提倡的超現實主義,並花了很多時間去研究,長期的浸淫之下,他的詩受到該派很大的影響) ⁷³⁴

的時代.論商禽夢或者黎明), in Chen Yizhi (éd.) (陳義芝) *Actes du colloque "Les classiques de la littérature taïwanaise"* (台灣文學經典研討會論文集), Taipei, Lianjing chuban shiyegongsi (聯經出版事業公司), 1999, p. 244.

⁷³³ *Ibid.*, p. 242.

⁷³⁴ *Ibid.*

À l'époque, pour les poètes de la société "Genèse", le surréalisme est non seulement le sujet prioritaire de leurs discussions mais constitue aussi la raison de leurs amitiés poétiques. Grâce à la passion partagée du surréalisme, Shang Qin et Ya Xian se rapprochent l'un de l'autre. Comme s'en souvient ce dernier :

Zuoying est une petite ville au bord de la mer. . . En ce temps-là, Zhang Mo, Luo Fu et moi y habitons. Shang Qin s'est joint à nous au moment où nous nous appliquions avec entrain à diriger notre revue. Sa participation a beaucoup remonté notre situation. C'est justement durant cette période que Shang et moi nous nous fréquentions le plus. De temps à autre, nous nous trouvions dans un modeste restaurant de nouilles où l'on nous faisait crédit. Nous y bavardions et prenions du vin. Dans notre discussion, nous échangeons aussi nos opinions sur le surréalisme. Parfois, je lui montrais les trésors que je conservais avec soin — des cahiers de transcriptions de livres interdits. En plus, nous discussions de poètes surréalistes un à un, de Supervielle à Neruda, en passant par Breton et Aragon. Rien ne nous était plus attirant que ces noms à l'éclat éblouissant.
(左營是一個濱海的小城. . . 當時,張默洛夫和我都住在那裏,大家辦同仁詩刊正辦得火熱,商禽來了,加入我們,壯大了不少聲勢.而我同商禽來往最多也是在這時後.我們常常找一家可以掛帳的小麵攤喝酒聊天,談個人理解的超現實主義,有時,我也拿出我的禁書手抄本向他獻寶,我們逐首討論,從布魯東,阿拉貢,聶魯達到許拜維艾爾,每一個發光的名字對我們都產生莫大的引力)⁷³⁵

Dans la poésie de Shang Qin où s'absente le feu de vengeance caractéristique de l'oeuvre de Luo Fu, s'incruste un "noir cristal de l'immatière" (無質的黑水晶), comme dans le poème qui s'intitule ainsi :

- "Éteignons la lampe avant de nous déshabiller, la 'lumière' pourrait se fixer sur notre peau.
- Du fait qu'elle s'attache ?
- Parce qu'elle est un isolant.

⁷³⁵ Ibid.

— Et la lune, alors ?

— Et même toutes les étoiles.

Le rideau tombe une fois la lampe éteinte, il ne reste qu'une nuit figée à l'extérieur de la fenêtre. Eux, dans la chambre, ont perdu leur cheveux, après leurs lèvres et leur langue disparaissent puis leurs bras, chacun de son côté du dos, et leurs épaules, leurs poitrines et leurs reins s'en vont à tour de rôle ; leurs jambes et leurs pieds tombent un peu plus tard. Après vient le tour de ce qu'on nomme "l'être".

N'ÊTRE PAS ⁷³⁶. Ils n'ont pas été dissous par l'obscurité ; ils ont adhéré à l'obscurité, l'ont purifiée, pour le manifester : "Comme l'on peine pour fabriquer un grain du noir cristal de l'immatière." ⁷³⁷

("我們應該熄了燈再脫：要不‘光’會留存在我們的肌膚之上。"

"因了它的執著麼？"

"由於它是一種絕緣體。"

"那麼月亮呢？"

"連星輝也一樣。" 帷幔在熄燈之後下垂，窗外僅餘一個生硬的夜。屋裡的人於失去頭髮之後，相繼不見了唇和舌，接著，手臂在彼此的背部與肩與胸與腰陸續亡失，腿和足踝沒去的比較晚一點，之後，便輪到所謂的“存在”。

他們並非被黑暗所溶解，乃是他們參與並純化了黑暗，使之：“唉，要製造一顆無質的黑水晶是多麼困難啊。” ⁷³⁸

Dans le poème, le poète compare, de façon péjorative, la lumière à un corps non conducteur. S'il vaut mieux qu'on ne se déshabille pas avant d'éteindre la lampe, de peur que la lumière ne "se fixe sur la peau", c'est qu'elle est isolante. Isolant, elle fait d'un être à la peau duquel elle s'attache un corps non conducteur, elle le rend aussi froid, aussi apathique, voire aussi isolant qu'elle-même. Étant un isolant, cet être se voit isolé, isolé de la chaleur d'un autre corps désireux de s'unir avec le sien et de l'électricité d'un autre cœur qui désire être reçu. Rien d'étonnant à ce qu'une fois la lumière éteinte, dans une chambre fermée à la lune et aux étoiles, les corps de deux

⁷³⁶ En français dans le texte original.

⁷³⁷ Shang Qin, *Rêve ou aube*, traduction française de Martine Vallette-Hémery, p. 60.

⁷³⁸ Shang Qin, *Rêve ou aube, et autres*, p. 134-135.

êtres peuvent se joindre. Dans une obscurité absolue, leurs cheveux, leurs lèvres et leur langue, leurs bras entrelacés, leurs jambes et leurs chevilles disparaissent un à un jusqu'à ce qu'enfin leur existence même s'évanouisse. Toutefois, ce n'est pas que le noir ait fait fondre les deux corps, c'est que ces deux corps ont pris part à l'apparition du noir et l'ont raffiné pour en faire éventuellement un "noir cristal de l'immatière".

Contrairement à la lumière qui s'isole de tout, qui fait tout s'isoler en évoquant la présence de tout contour, de tout écart, le noir contient tout, dissimule tout, résorbe toute différence. C'est le noir qui bénit chaque fuite qu'effectue une âme lasse : "Dès la tombée de la nuit, écrit le poète, je vais m'enfuir, je vais suivre le sentier d'un collecteur de bois de chauffage jusqu'au sommet de la colline." (等晚上吧我將逃亡沿拾薪者的小徑上到山頂)⁷³⁹ Le noir est d'ailleurs "chaud comme une matrice" (子宮般溫暖黑暗裡)⁷⁴⁰. C'est dans le "noir originel" de celle-ci que la fuite sera terminée. La féminité du noir s'incarne d'ailleurs par la femme que voit l'homme dans son rêve, lors de sa fuite :

C'est une porte où sont passés tous les hommes, une porte constituée de nuages enflammés et de ce qu'il y a de plus gonflé et de plus lubrifiant. Après être passé par cette porte étroite, ils paraissent épuisés, trop épuisés pour arracher leurs pieds, qui ne savent plus s'aider, à un état d'écroulement. En vain, ces peids se sacrifient l'un pour l'autre au moyen de leur propre écroulement. Qu'ils se remercient en en faisant autant l'un pour l'autre empire leur état d'écroulement. Il s'avère que les hommes fatigués ne peuvent rien faire que de s'allonger. C'est ainsi qu'une fleur insolite mais triste s'épanouit comme un tournesol. C'est ainsi qu'ils lèvent leurs têtes, regardant s'élever une femme depuis le pistil de la fleur. Les mains tenant ses cheveux, elle s'élève. Elle monte, au milieu de flammes. C'est ainsi qu'ils entendent qu'on chante d'une voix de feu, sans être conscients que ce sont eux-mêmes qui chantent. . . (所有的男人走過——由發炎的雲與浮腫以及膩滑之極致所組成——一道艱澀的門,

⁷³⁹ Shang Qin, «Sentiment d'une haute altitude» (海拔以上的情感), *ibid.*, p. 36.

⁷⁴⁰ Shang Qin, «A-lian» (阿蓮), *ibid.*, p. 67.

而終於顯得萎頓。把兩隻誰也不能幫助誰的腳，自，實則以他們曾以自身的陷落來遂行的，此一幫助他人的徒然之願望，而於對方的酬答中加深了的，陷落裏頭，拔了出來；以他們唯一可能的辦法——躺身下去。就這樣，一朵從未有過的，淒然的花，向日葵似的開了。就這樣，我們仰望一個女人，從花蕊中，以雙手握住自己的頭髮，將她自己提起來，上昇，好似正在燃燒。就這樣，我們便聽見，可是不知道自己在唱，一組烈焰似的歌聲)⁷⁴¹

Il est vrai que la poésie de Shang Qin est pénétrée d'un désir brûlant de fuite. Pour autant, on ne lui rendra pas justice en classant son oeuvre dans la catégorie de la littérature d'évasion. Chez le poète, le rêve donne accès à l'origine de la vie, à une réalité intime de l'existence humaine. Il symbolise la maison spirituelle pour l'homme. On s'y repose, on s'y trouve muni des ailes de la liberté. Le réveil, au contraire, fait venir le jour où s'impose la violence contre la vie, et ce par contraste avec le rêve qui, de par son essence féminine, la préserve. Le rêve, nourrissant la vie, abrite le "moi", alors que le jour, lié à la force brutale, représente le domaine auquel appartient un "on" atroce. Dans le poème *Le réveil* (醒), par exemple, le poète met en scène, de façon allégorique, la brutalité d'un tel "on". "Revenu d'un voyage dans la cité animée du rêve" (自夢的鬧市冶遊歸來), le narrateur "voit s'allonger sur un lit son corps, un corps qu'on a tant transformé qu'il n'a plus forme humaine" (瞥見躺在床上的,被人們改造的已經不成人形了的,自己的身軀):

*On a enduit mon visage de chaux
On a versé du goudron sur mon corps
On a barbouillé mon visage et mon corps de lubrifiant jeté au rebut
On a installé deux lumières sang-rouge sur mes yeux
On a poussé une roue dentée dans ma bouche
On a dirigé des projecteurs vers moi
On s'est caché dans une ombre obscure*

⁷⁴¹ Shang Qin, «Une obscurité chaude» (溫暖的黑暗), *ibid.*, p. 18-19.

*On m'a surveillé avec des yeux de souris
On a enregistré chaque mouvement de mon corps*

.....
(他們在我的臉上塗石灰
他們在我的全身澆柏油
他們在我的臉上身上抹廢棄的剎車油
他們在我的兩眼裝上發血紅的燈光
他們把齒輪塞入我的口中
他們用集光燈照射著我
他們躲在暗處
他們用老鼠眼睛監視著我
他們記錄我輾轉的身軀)⁷⁴²

Là, sans aucun doute, on perçoit une protestation profonde contre la violence que commet l'appareil d'État contre la vie privée sur le plan intellectuel et physique.

⁷⁴² Shang Qin, «Le réveil», *ibid.*, p. 131-133.

Conclusion

Certes, nous gardons en mémoire ce que Baudelaire attend d'un artiste : qu'au milieu de la banalité du quotidien, il fasse jaillir le mystérieux, le bizarre. Un siècle plus tard, les poètes chinois modernes vont vivre cette devise, tout en s'alignant sur "l'esprit et l'essence de toutes les nouvelles écoles poétiques depuis Baudelaire". Mais, sur la scène du monde littéraire chinois, le décor du "quotidien" sera pénétré par la politique. Baudelaire lui-même ainsi que les poètes français symbolistes et surréalistes joueront sur cette scène les rôles principaux, représentant, à leur tour, "le mystérieux, le bizarre" pour les lecteurs chinois.

Notre étude a traité de l'attitude qu'adopte la Chine face à l'introduction du symbolisme et du surréalisme français et à leur implantation chez elle. Il s'agit, là, d'un côté, de réaction, d'opinion, de lecture, de critique et, de l'autre, d'image, d'écho, de mutations, de miroir. Afin de pouvoir mieux observer la réaction chinoise au défi littéraire représenté par le symbolisme et le surréalisme, nous avons repéré le contexte historique et culturel de Shanghai dans les années vingt et trente et celui de Taïwan dans les années cinquante et soixante. Ces contextes constituent l'ambiance dans laquelle a lieu ce dialogue poétique franco-chinois. Après avoir esquissé le tableau de celui-ci, nous avons, dans la mesure où ce cadre de référence nous le permettait, opéré une analyse textuelle comparée qui a mis au jour la métamorphose de certaines images de la poésie française moderne dans la nouvelle poésie chinoise à Shanghai et à Taïwan. La révélation de cette relation "intertextuelle" entre les deux aboutit à "prouver" les influences françaises symboliste et surréaliste sur cette dernière poésie. Nous avons aussi cerné les thèmes qu'exploitaient les poètes chinois symbolistes et

surréalistes pour communiquer leur vision du monde. Et le fondement de cette vision nous a conduit à la conclusion d'un désir d'échappée de la part des premiers et d'une volonté de résistance de la part des autres.

La réception du symbolisme à Shanghai et celle du surréalisme à Taïwan s'opèrent pareillement sur un fond où la politique l'emporte sur la littérature. Au début de la nouvelle littérature chinoise, c'est le "Mouvement pour la nouvelle culture". Sous l'influence de l'atmosphère intellectuelle créée par celui-ci, s'établit la "Société d'études littéraires" puis la société "Création". Toutefois, ce qui intéresse vraiment les écrivains de ces deux associations littéraires est en général moins la littérature que les réformes sociales et politiques. Chez eux, la littérature n'est qu'un moyen en vue de la réalisation de ces dernières.

Née dans une ambiance culturelle définie par un tel utilitarisme littéraire, la poésie symboliste de Shanghai représente une révolution essentiellement poétique inspirée par la culture française. Apparue vers le milieu des années vingt, elle incarne le culte de la beauté, la recherche d'une poésie pure. Néanmoins, à cause de ses images audacieuses et de son expérimentation sur le langage, voire de l'ombre de "l'autre" qui l'habite, elle s'attire des critiques impitoyables. Aussi scandaleuse soit-elle, elle ouvre malgré tout une nouvelle voie pour la poésie chinoise moderne. Grâce aux talents créatifs de l'école "Le croissant" et de l'école "Moderne" qui sauront y harmoniser les apports occidentaux et leur propre tradition poétique, la poésie chinoise symboliste sera en plein essor dans les années trente.

Cependant, l'idéal symboliste dans lequel l'idée d'inutilité est valorisée est loin d'être facile à atteindre, surtout à une époque qui privilégie l'utilité. En réponse aux exigences du temps, des poètes y renoncent pour une littérature "révolutionnaire" ou littérature prolétarienne, exemple d'un utilitarisme littéraire poussé à l'extrême. Non contents de cette situation, ils deviendront, en tant qu'écrivains de gauche, les

ennemis les plus intransigeants de la poésie symboliste. Ceux qui continuent à chercher leur paradis poétique se verront contrariés par ces écrivains de gauche qui, menacés par la censure du Parti nationaliste, les prendront, à leur tour, pour cible politique.

L'introduction du symbolisme en Chine passe par une voie japonaise et une voie française. Connus pour leurs attaches japonaises, les poètes symbolistes issus de la société "Création" ont eu l'occasion de prendre contact avec le symbolisme pendant leur séjour au Japon, considéré comme "laboratoire de la littérature occidentale". Quant aux autres poètes chinois symbolistes, la plupart d'entre eux ont l'expérience du voyage en France. C'est dans ce dernier pays qu'ils ont connu le symbolisme ou qu'ils ont pu approfondir leur compréhension de celui-ci. Leur séjour à l'étranger constitue dans leur vie des pages d'une misère due au racisme ou au manque de ressources, d'une joie née de chaque aventure littéraire qui relève du contact soit avec un nouveau courant littéraire, soit avec un homme de lettres local, et d'un patriotisme stimulé par la nostalgie qui les hante. Tout en s'intéressant à présenter le contexte culturel et historique qui voit la genèse de la poésie chinoise symboliste et à analyser cette poésie en la comparant avec leur modèle français, nous avons, dans notre étude, consacré un espace certain à la description de leur vie à l'étranger, en vue de mieux montrer leur cheminement vers la métamorphose.

Miroir de l'état d'âme de ses auteurs, la poésie chinoise symboliste reflète un coeur mal à l'aise dans cet "ici-bas", un coeur toujours en quête d'un "ailleurs". Leur foi dans l'existence du paradis les encourage, mais l'inaccessibilité de ce dernier les réduit à un désespoir total. Ils ne peuvent plus rien croire. Ils remettent tout en cause. C'est ce thème du nihilisme qui relie les oeuvres principales de la poésie chinoise symboliste malgré les différences qui séparent les différents groupes de poètes. Il se concrétise dans cette poésie par l'image d'un exilé, d'un voyageur ou d'un chercheur

de rêve. Dans le cas le plus triste, il s'incarne par une grue mourante ou un oiseau saignant.

La "vague surréaliste" de Taïwan débute au milieu des années cinquante avec la fondation de l'"École moderne". En tant que mouvement littéraire, elle doit beaucoup à Ji Xian, qui, fondateur de l'École, a désigné dans le manifeste de celle-ci le modernisme comme la référence ultime pour la poésie moderne de Taïwan. Depuis, le monde littéraire voit s'épanouir des travaux de traduction de la poésie française surréaliste et des créations poétiques modelées sur cette école française, et ce, durant environs dix ans. Il est d'ailleurs important d'indiquer le rôle joué par Ji comme pont culturel entre la poésie symboliste de Shanghai et la poésie surréaliste de Taïwan. Ayant gagné une réputation littéraire à Shanghai avant de s'exiler à Taïwan, il a noué une amitié profonde avec les poètes novateurs dits de l'école "Moderne". C'est d'après ce nom qu'il nommera à Taïwan le groupe des poètes qu'il réunira sous le drapeau du modernisme. Dans cette optique, la poésie surréaliste de Taïwan peut être considérée comme continuation et dépassement de la poésie symboliste à Shanghai.

Aucune discussion sur le mouvement surréaliste à Taïwan ne pourrait s'accomplir sans prendre en compte le fond politique sur lequel il se déroule. Si à Shanghai, la poésie symboliste a été mise à mal par les écrivains de gauche qui privilégiaient la politique par rapport à la littérature, la poésie surréaliste de Taïwan ne peut curieusement pas s'exempter de l'intervention politique, bien qu'elle se trouve sur une île où le gouvernement de Chiang Kaishek a supprimé le gauchisme. Cette fois, elle est sous la menace de ce gouvernement même. L'"École moderne" et la société "Genèse", les deux associations poétiques réputées propager le surréalisme à Taïwan, témoignent de la pénétration de la politique. Leurs revues, *Poésie moderne* et *Genèse*, montrent jusqu'où un discours littéraire peut ressembler à une déclaration politique. Dans ces revues, un manifeste littéraire est souvent parsemé des slogans

politiques de ce gouvernement autoritaire. L'écart entre littérature et politique est presque effacé. Si, en tant que signes, les slogans politiques sont capables de communication, ils peuvent aider ceux qui les exploitent à mentir. Les poètes, comme le gouvernement, en usent pour tromper. En les utilisant, ils feignent d'être fidèles à l'idéologie officielle. Sous leur mensonge tissé par ces slogans politiques, ils couvrent la vérité de leur aspiration artistique — celle de l'indépendance de l'art à l'égard de la politique. Ainsi, dans *Poésie moderne* et *Genèse*, de même que se fondent littérature et politique, se mêlent vérité et mensonge.

Les poètes surréalistes de Taïwan écrivent aussi une poésie anti-communiste comme propagande politique et participent aux concours littéraires officiels destinés à promouvoir ce genre poétique. En réalité, tout cela n'est qu'un geste en direction de la correction politique. Dans une ambiance d'oppression politique, ils seraient mis en danger en s'opposant sans ambages au discours officiel, ce qui aurait été particulièrement nuisible à leur poursuite artistique personnelle. De ce fait, ils choisissent de soutenir le discours officiel, de collaborer avec lui, d'autant plus que toutes les ressources culturelles sont à la disposition du gouvernement. Ce faisant, ils peuvent s'en procurer en faveur de leur quête littéraire incarnée par leurs revues poétiques privées.

Pour eux, ces revues sont les seules "fenêtres" leur permettant de prendre l'air de la liberté dans une situation politique étouffante. Leurs soupirs comme leurs larmes, les vibrations de leur monde intérieur s'y métamorphosent en des poèmes d'avant-garde. À l'instar de leurs prédécesseurs français, ces artistes novateurs s'engagent dans une expérimentation radicale sur le langage, créant ainsi des textes obscurs et s'attirant inévitablement de sévères critiques. Ils remercient toutefois le surréalisme, car, d'après eux, c'est cette obscurité poétique qui constitue le chemin de leur fuite face à la censure.

D'ailleurs, dans leur cas, le surréalisme est doté d'une ontologie, celle du thème existentialiste. Celui-ci se concrétise par la présence de la mort au coeur de la vie. Il est vrai que les surréalistes se proposent de découvrir dans le familier, l'autre monde, l'infini imaginaire. Aragon, dans *Le paysan de Paris*, formule ainsi la théorie du "merveilleux quotidien". Les poètes surréalistes à Taïwan, eux aussi, cherchent à atteindre une autre sphère dans leur monde encombré de slogans politiques et de littérature "anti-communiste"; autrement dit, ils tâchent de faire pénétrer le surréalisme dans la banalité du quotidien. Mais les vagues surréalistes, faisant se rencontrer les choses les plus séparées, ne leur apportent que des coquillages du merveilleux sur la plage, tandis que la mer de leur poésie est hantée par la mort. Au fond de cette mer, c'est le vide, le rien, la vacuité de l'existence. Sur un fond de cris animés de combat, rien ne peut être plus ironique, voire plus rebelle que ces "chants du cygne".

Bibliographie

1. Textes littéraires

A. Oeuvres de poètes français symbolistes

BAUDELAIRE Charles, *Oeuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975.

GOURMONT Rémy de, *Oeuvres*, Paris, Mercure de France, 1925.

JAMMES Francis, *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, Paris, Gallimard, 1971.

MALLARMÉ Stéphane, *Oeuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1998.

RIMBAUD Arthur, *Oeuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972.

RÉGNIER Henri de, *Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1981.

SAMAIN Albert, *Oeuvres*, Genève, Slatkine, 1977.

VALÉRY Paul, *Oeuvres complètes*, éd. Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1957.

VERLAINE Paul, *Oeuvres poétiques complètes*, éd. Y. G. Le Dantec, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1962.

B. Oeuvres de poètes français surréalistes

APOLLINAIRE Guillaume, *Oeuvres poétiques*, éd. Marcel Adéma et Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1965.

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1992.

CHAR René, *Le nu perdu*, Paris, Gallimard, 1978.

COCTEAU Jean, *Jean Cocteau. Romans, poésie, oeuvres diverses*, Paris, Librairie Générale Française, 1995.

ÉLUARD Paul, *Poésie*, Gallimard, 1971.

LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror et autres textes*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

REVERDY Pierre, *Sable mouvant*, Paris, Gallimard, 2003.

SOUPAULT Phillipe, *Georgia, Épitaphes, chansons et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1984.

C. Oeuvres de poètes chinois symbolistes

DAI WANGSHOU (戴望舒), *Brouillons de Wangshu (望舒草)*, Shanghai, Fuxing shuju (復興書局), 2ème édition, 1936.

—, *Les meilleures oeuvres de Dai Wangshu (戴望舒作品精編)*, Guilin (桂林), Lijiang chubanshe (漓江出版社), 2004.

GUO MORUO (郭沫若), *Déesse (女神)*, Pékin, Renmin wenxue chubanshe (人民文學出版社), 2001.

HE QIFANG (何其芳), *Anthologie des oeuvres de He Qifang (何其芳全集)*, Shijiazhuang (石家莊) : Hebei renmin chubanshe (河北人民出版社), 2000.

LI JINFA (李金髮), *Éxotisme (異國情調)*, Chongqing (重慶), Commercial Press (商務出版社), 1942.

—, *Sous ma plume errante et oisive (飄零閒筆)*, Taipei, Qiaolian chubanshe (僑聯出版社), 1964, p. 5.

—, *Les poèmes de Li Jinfa (李金髮詩集)*, Chengdu (成都), Sichuan

wenyi chubanshe (四川文藝出版社), 1987.

LIANG ZONGDAI (梁宗岱), *Anthologie des œuvres de Liang Zongdai* (梁宗岱文集), Pékin, Zhongyang bianyi chubanshe (中央編譯出版社), 2003.

MU MUTIAN (穆木天), *Le cœur d'un voyageur*(旅心), Shanghai, Shanghai shudian (上海書店), 1989.

—, *Anthologie des essais critiques de Mu Mutian* (穆木天文學評論選集), Pékin, Presses de l'Université Normale de Pékin (北京師範大學出版社), 2000.

SHAO XUNMEI (邵洵美), *Le mal des fleurs* (花一般的罪惡), Shanghai, La maison d'or (金屋書店), 1928.

—, *Vingt-cinq poèmes* (詩二十五首), Shanghai, shidai tushu gongsi (時代圖書公司), 1936.

—, *Essais de Shao Xunmei* (洵美文存), Shenyang (瀋陽), Liaoning jiaoyu chubanshe (遼寧教育出版社), 2006.

WANG DUQING (王獨清), *Devant la statue de Notre-Dame*, Shanghai, Guanghua shuju (光華書局), 1926.

—, *Oeuvres de Wang Duqing choisies par le poète lui-même* (獨清自選集), Shanghai, Shanghai shudian (上海書店), 1989.

—, *Ma vie en Europe*, Shenyang (瀋陽), Liaoning jiaoyu chubanshe (遼寧教育出版社), 1998.

XU ZHIMO (徐志摩), *Anthologie des œuvres de Xu Zhimo*(徐志摩全集), Taipei, Zhuanji wenxue chubanshe (傳記文學出版社), 1980.

—, *Anthologie des œuvres de Xu Zhimo* (徐志摩全集), Taipei, Kaijin wenhua shiye yoxiangongsi (開今文化事業出版社), 1994.

D. Oeuvres de poètes chinois surréalistes

JI XIAN (紀弦), *Poèmes de Ji Xian choisis par le poète lui-même* (紀弦自選集), Taipei, Liming wenhua shiye youxien gongsi (黎明文化事業有限公司), 1978.

—, *Les meilleurs poèmes de Ji Xian* (紀弦詩拔萃), Taipei, jiuge chubanshe (九歌出版社), 2002.

LUO FU (洛夫), *La mort dans une chambre de pierre* (石室之死亡), Taipei, Genèse (創世紀詩社), 1965.

SHANG QIN (商禽), *Rêve ou aube, et autres* (夢或著黎明及其他), Taipei, Shulin chubanshe (書林出版社), 1988.

YA XIAN (痲弦), *Poèmes de Ya Xian choisis par le poète lui-même* (痲弦自選集), Taipei, Liming wenhua shiye goufen youxian gongsi (黎明文化事業股份有限公司), 1977.

E. Traductions en français

DAI WANGSHOU, *Poèmes*, traduction de Yan Hengsheng et Suzanne Bernard, Pékin, Édition littérature chinoise, 1982, 1989.

GUO MORUO, *Déesse*, traduction de He Ru (何如), Pékin, Éditions en langues étrangères (外文出版社), 1964, 1982.

Poètes chinois d'écoles françaises, traduction et étude de Michelle Loi, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1980.

SHANG QIN, *Rêve ou aube*, traduction de Martine Vallette-Hémery, Neuilly-lès-Dijon, Éditions du Murmure, 2005.

F. Autres oeuvres littéraires consultées

CHENG François, *Le dit de Tianyi*, Paris, Éditions Albin Michel, 1998.
—, *Le Dialogue*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

II. Ouvrages généraux sur la poésie, l'histoire littéraire et l'échange culturel

A. Ouvrages sur la littérature française

DELON Michel, MÉLONIO Françoise, MARCHAL Bertrand, NOIRAY Jaques et COMPAGNON Antoine, *La littérature française : dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, 2007.

RINCÉ Dominique, *La poésie française du XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.
—, *La littérature française du XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1978.

B. Ouvrages et articles sur la littérature chinoise

En langue française

BADY Paul, *La littérature chinoise moderne*, Presses universitaires de France, 1977.

ZHANG Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Ellipses, 2004.

En langue chinoise

CHEN BOHAI (陳伯海) (éd.), *L'Histoire des courants de pensée dans la littérature chinoise durant les dernières quatre cents années (近四百年中國文學思潮史)*, Shanghai, Dongfang chuban zhongxin (東方出版中心), 1997.

CHEN XUGUANG (陳旭光), *La communication entre les poétiques chinoise et occidentale. Recherche sur la poésie chinoise moderniste du XXe siècle (中西詩學的會通二十世紀中國現代主義詩學研究)*, Pékin, Presses de l'Université de Pékin (北京大學出版社), 2002.

HUANG XIUJI (黃修己), *L'Histoire de la littérature chinoise moderne (中國現代文學發展史)*, Pékin, zhongguo qingnian chubanshe (中國青年出版社), 1988.

LAN LIZHI (藍隸之), *Les sentiments inhérents à la poésie moderne et la forme de celle-ci (現代詩的感情與形式)*, Pékin, renmin wenxue chubanshe (人民文學出版社), 2003.

LI OUFAN(李歐梵), «Le modernisme dans la littérature chinoise

- moderne» (中國現代文學的現代主義), in Lin Yaode (林耀德) (éd.) *La critique littéraire contemporaine à Taïwan. Tendances et topographies de l'écriture taïwanaise* (當代文學評論大系文學現象卷), Taipei, Zhengzhung chubanshe (正中出版社), 1993, 2000.
- , *À la recherche de la modernité. Essais en critique culturelle* (現代性的追求. 李歐梵文化評論選集), Taipei, Maitian chubanshe (麥田出版社), 1996.
- , «Du “décadentisme” dans la littérature chinoise moderne» (漫談中國現代文學中的“頹廢”), in Wang Xiaoming (王曉明) (éd.) *De la littérature chinoise du XXe siècle* (二十世紀中國文學論), Shanghai, Dongfang chubanzhongxin (東方出版中心), 1997.
- LIU ZENGJIE (劉增杰), ZHAO FUSHENG (趙福生) et DU YUNGTONG (杜運通), *Recherche sur les courants de pensée dans la littérature chinoise moderne* (中國現代文學思潮研究), Kaifeng (開封), Presses de l'Université de Henan (河南大學出版社), 1996
- LONG QUANMING (龍泉明), *La métamorphose de la nouvelle poésie chinoise* (中國新詩流變論), Pékin, Renmin wenxue chubanshe (人民文學出版社), 2002.
- Lǚ REN (旅人), *De l'histoire de la nouvelle poésie chinoise* (中國新詩論史), Fengyuan (豐原), Taichung xienli wenhuazhongxin (臺中縣立文化中心), 1991.
- LU XUN (魯迅), «Introduction» (導言), in Zhao Jiabi (趙家璧) (éd.) *Grandes oeuvres de la nouvelle littérature chinoise. Le roman (II)* (中國新文學大系小說二集), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe (上海文藝出版社), 2003.
- LUO CHENYA (羅振亞), *De l'histoire de la poésie chinoise moderniste* (中國現代主義詩歌史論), Pékin, Shehui Kexue wenxian chubanshe (社會科學文獻出版社), 2002.
- PAN SONGDE (潘頌德), *Les poétiques de 40 poètes chinois modernes* (中國現代詩論四十家), Chongqing, Chongqing chubanshe (重慶出版社), 1991, 1997.
- , *L'Histoire des théories et des critiques relatives à la poésie chinoise moderne* (中國現代新詩理論批評史), Shanghai, Xuelin chubanshe (學林出版社), 2002.
- QIAN LIQUN (錢理群), WEN RUMIN (溫儒敏) et WU FUHUI (吳福

輝), *Trente ans de littérature chinoise moderne* (中國現代文學三十年), Taipei, wunan tushu chuban gufen youxian gongsi (五南圖書股份有限公司), 2002.

SUN YUSHI (孫玉石), *Du courant moderniste dans l'histoire de la poésie chinoise* (中國現代主義詩潮史論), Pékin, Presses de L'Université de Pékin (北京大學出版社), 1993.

WANG WENYING (王文英) (éd.), *L'Histoire de la littérature moderne de Shanghai* (上海現代文學史), Shanghai, Renmin chubanshe (人民出版社), 1999.

WANG ZHIJIAN (王志健), *L'Histoire de la poésie chinoise moderne* (現代中國詩史), Taipei, Taïwan shangwu yinshuguan (台灣商務印書館), 1975, 1991.

XU DAOMING (許道明), *De la littérature de l'école "Shanghai"* (上海文學論), Presses de l'Université Fudan (上海復旦大學出版社), Shanghai, 1999.

—, *L'Histoire de la nouvelle littérature chinoise* (中國新文學史), Shanghai, Shanghai guji chubanshe (上海古籍出版社), 2005.

YANG SIPING (楊四平), *Les courants dominants de la nouvelle poésie chinoise du XXe siècle* (二十世紀中國新詩主流), Hefei (合肥), Anhui jiaoyu chubanshe (安徽教育出版社), 2004.

ZHENG BOQI, «Introduction», in Zhao Jiabi (éd.) *Grandes oeuvres de la nouvelle littérature chinoise. Le roman (III)* (中國新文學大系. 小說三集), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2003.

ZHANG DAMING (張大明), CHEN XUECHAO (陳學超) et LI BAOYEN (李葆琰), *L'Histoire des courants de pensée dans la littérature chinoise moderne* (中國現代文學思潮史), Pékin, Pékin shiyue wenyi chubanshe (北京十月文藝出版社), 1995.

ZHU SHOUTONG (朱壽桐), *L'Histoire de la littérature chinoise moderniste* (中國現代主義文學史), Nanjing (南京), Jiangsu jiaoyu chubanshe (江蘇教育出版社), 1998.

ZHANG XINYING (張新穎), *La conscience moderne dans la littérature chinoise durant la première moitié du XXe siècle* (二十世紀上半期中

國文學的現代意識), Pékin, Sanlian shudian (三聯書店), 2001.

ZHU ZIQING (朱自清), «Introduction», in Zhao Jiabi (éd.) *Grandes oeuvres de la nouvelle littérature chinoise. La poésie* (中國新文學大系詩集), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe (上海文藝出版社), 2003.

C. Ouvrages et articles sur la littérature de Taïwan

CHEN MINGTAI (陳明台), «Un dialogue triangulaire entre “L’Etoile bleue”, “Genèse” et “Le chapeau de paille”» (“藍星”“創世紀”“笠”三角討論會), in Zheng Jiongming (鄭炯明) (éd.) *La montée de l’esprit taïwanais* (台灣精神的崛起), Kaohsiung (高雄), Wenxuejie (文學界), 1989.

CHEN QIANWU (陳千武), *Essais critiques sur la poésie moderne de Taïwan* (台灣新詩論集), Kaohsiung (高雄), Chunhui chubanshe (春暉出版社), 1997.

GU JITANG (古繼堂), *L’Histoire concise de la littérature taïwanaise* (簡明台灣文學史), Taipei, Renjian chubanshe (人間出版社), 2002.

JI XIAN, *De la poésie moderne* (紀弦論現代詩), Taipei, Landeng chubanshe (藍燈出版社), 1970.

JIAN ZHENGZHEN (簡政珍), *Le coeur poétique et la poétique* (詩心與詩學), Taipei, Shulin chubanshe (書林出版社), 1999.

LI RUITENG (李瑞騰), «Sommaire des critiques sur la poésie moderne de Taïwan dans les années 1960» (六十年代台灣詩評論述), in *De l’histoire de la poésie moderne de Taïwan* (台灣現代詩史論), Taipei, Wenxun Zazhishe (文訊出版社), 1996.

LIU DENGHAN (劉登翰), *La littérature taïwanaise vue depuis l’autre côté de la mer. La continuation et la transformation d’une tradition littéraire* (台灣文學隔海觀文學香火的傳承與變異), Taipei, Fengyun shidai chubanyuxiangongsi (風雲時代出版有限公司), 1995, p. 203.

—, avec la collaboration de ZHU SHUANGYI (朱雙一), *Les muses de l’autre côté de la mer. De la poésie de Taïwan* (彼岸的謬斯台灣詩歌論), Nanchang (南昌), Baihuacho wenyi chubanshe (百花文藝出版

社), 1996.

LÜ ZHENGHUI (呂正惠), «La société et la littérature taiwanaises d'après-guerre» (戰後台灣社會與台灣文學), in Feng Deping (封德平) (éd.) *La société dans la littérature taiwanaise* (台灣文學中的社會), Taipei, Xingzhengyuan wenhua jienshe weiyuanhui (行政院文化建設委員會), 1996.

—, «Ye shitaot et la “faille” et le “franchissement” propres à la littérature taiwanaise d'après-guerre» (葉石濤和戰後台灣文學的“斷層”與“跨越”), in Zheng Jiongming (鄭炯明) (éd.) *Allumer le flambeau de la littérature taiwanaise* (點亮台灣文學的火炬), kaohsiung (高雄), Chunhui chubanshe (春暉出版社), 1999.

LUO FU, *L'Exploration de la poésie* (詩的探險), Taipei, Liming wenhua shiye gufen youxian gongsi (黎明文化事業股份有限公司), 1979.

—, *Au bord de la poésie* (詩的邊緣), Taipei, Hanguang wenhua shiye gufen youxian gongsi (漢光文化事業有限公司), 1986, p. 22.

—, «Le miroir du poète» (詩人之鏡), in Ya Xian et Jian Zhengzhen (簡政珍) (éds.) *Quarante ans de société “Genèse”. Sélections d'essais critiques* (創世紀四十年評論選), Taipei, Genèse (創世紀詩社), 1994.

PENG RUIJIN (彭瑞金), *Quarante ans de mouvement de la nouvelle littérature taiwanaise* (台灣新文學運動四十年), Taipei, Ziliwanbao wenhua chubanshe (自立晚報文化出版部), 1991.

XIAO XIAO (蕭蕭), *La lampe sous une autre lampe* (燈下燈), Taipei, Dungdai tushu gongsi (東大圖書公司), 1980.

—, «L'Évolution du style et de la poétique préconisés par Genèse » (“創世紀”風格與理論之演變), Genèse, n° 100, octobre 1994.

—, *L'esthétique de la nouvelle poésie à Taïwan* (台灣新詩美學), Taipei, Erya chubanshe (爾雅出版社), 2004.

XU SHIXU (許世旭), *De la nouvelle poésie* (新詩論), Taipei : Sanmin shuju (三民書局), 1998.

XUN ZIHAO (韋子豪), *De la poésie moderne* (論現代詩), Taipei, Zengwen chubanshe (曾文出版社), 1982.

YANG ZHAO (楊照), *La littérature, la société et l'imaginaire historique* (文學, 社會與歷史想像), Taipei, Lienhewenxue chubanshe (聯合文學出版社), 1995.

YE SHITAO (葉石濤), *Sommaire de l'histoire de la littérature taiwanaise* (台灣文學史大綱), Kaohsiung (高雄), Wenxue zazhi chubanshe (文學雜誌出版社), 1987.

YEH Michelle, «Introduction : les nouvelles frontières de Taïwan» (台灣新疆域), in Ma Yuerang (馬悅然), Michelle Yeh et Xian Yang (向陽) (éds.) *Sélections de la poésie de Taïwan du XXe siècle* (二十世紀台灣詩選), Taipei, Maitian chubanshe (麥田出版社), 2001.

ZHANG JINQIANG (張金墻), *La rupture et la renaissance. Une recherche sur la littérature de Taïwan* (斷裂與再生), Taïwan, Tainan (台南), Tainan shili wenhua zhongxin (台南市立文化中心), 1999.

ZHANG MO (張默), *Le symbole du vol* (飛騰的象徵), Taipei, shuifurong chubanshe (水芙蓉出版社), 1976, p. 241.

ZHAO TIANYI (趙天儀), *Autour de la littérature taiwanaise* (台灣文學的週邊), Yunghe (永和), Fuchun wenhua chubanshe (富春文化出版社), 2000.

D. Ouvrages et articles sur l'échange culturel

En langue française

DÉTRIE Muriel, *France-Chine. Quand deux mondes se rencontrent*, Paris, Gallimard, 2004.

JIN Siyen, «La réception de la poésie française et son influence sur la poésie chinoise contemporaine», in Cheng Pei (éd.) *L'Aventure des lettres françaises en extrême Asie : Chine, Corée, Japon, Viêt-nam*, Paris, Édition You-Feng, 2005.

ZHANG Yinde, «Contemporanéité, modernisme et modernité : activités réceptrices de la revue Xiandai», in Isabelle Rabut et Angel Pino (éds.) *Pékin-Shanghai. Tradition et modernité dans la littérature chinoise des années trente*, Paris, Éditions Bleu de Chine, 2000.

En langue chinoise

LI XIU (李岫) et QIN LINFANG (秦林芳) (éds), *L'Histoire de l'échange littéraire entre la Chine et l'étranger au XXe siècle (二十世紀中外文學交流史)*, Shijiazhuang (石家莊), Hebei jiaoyu chubanshe (河北教育出版社), 2001.

QIAN LINSEN (錢林森), *Les écrivains français et la Chine (法國作家與中國)*, Fuzhou (福州), Fujian Jiaoyu chubanshe (福建教育出版社), 1995.

XIAO TONGQING (肖同慶), *Le courant de pensée "fin de siècle" et la littérature chinoise moderne (世紀末思潮與中國現代文學)*, Hefei (合肥), Anhui Jiaoyu chubanshe (安徽教育出版社), 2000.

YIN KANGZHUANG (尹康莊), *Le symbolisme et la littérature chinoise moderne (象徵主義與中國現代文學)*, Guangzhou (廣州), Presses de l'Université Jinan (暨南大學出版社), 1998.

III. Ouvrages critiques

A. Ouvrages sur le symbolisme

AGUETTANT Louis, *Verlaine*, Paris, L'Harmattan, 1995.

BIÉTRY Roland, *Les théories poétiques à l'époque du symbolisme (1883-1896)*, Bern, Éditions Peter Lang SA, 1989.

BOURGUIGNON Jean et HOUIN, Charles, *Vie d'Arthur Rimbaud*, Paris, Éditions Payot, 1991.

GRAUBY Françoise, *La création mythique à l'époque du symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, Paris, Librairie NIZET, 1994.

ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004.

LAUNAY Claude, *Paul Valéry*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

LAUPIN Patrick, *Stéphane Mallarmé*, Paris, Seghers, 2004.

MARCHAL Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Duno, 1993.

PETITFILS Pierre, *Verlaine*, Paris, Éditions Julliard, 1981, 1994.

RICHTER Mario, *Baudelaire*, Genève, Éditions Slatkine, 2001.

B. Ouvrages sur le surréalisme

ABASTADO Claude, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1986.

ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974.

BARTOLI-ANGLARD Véronique, *Le surréalisme*, Paris, Éditions Nathan, 1989.

BÉHAR Henry et GARASSOU Michel, *Le surréalisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1984, 1992.

BERRANGER Marie-Paul, *Le surréalisme*, Paris, Hachette, 1997.

CORTANZE Gérard (de), *Le monde du surréalisme*, Paris, Henry Veyrier, 1991.

DECOTTIGNIES Jean, *L'Invention de la poésie. Breton, Aragon, Duchamp*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994.

DUPLESSIS Yvonne, *Le surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, 2002.

JEAN Marcel, *Autobiographie du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

C. Ouvrages et articles sur la poésie chinoise symboliste

En langue anglaise

HUTT Jonathan, «La maison d'or. Le monde somptueux de Shao Xunmei» (*La maison d'or. The sumptuous world of Shao Xunmei*), *East asian history*, n° 21, juin 2001.

LEE Gregory, *La vie et la poésie d'un moderniste chinois (The life and poetry of a Chinese modernist)*, Hongkong, The Chinese University Press, 1989.

En langue chinoise

CHEN HOCHENG (陳厚誠), *Un rire auprès des lèvres du dieu de la mort. La biographie de Li Jinfa (死神唇邊的笑李金髮傳)*, Taipei, Ye qiang chubanshe (業強出版社), 1994.

CHEN TAISHENG (陳太勝), *Liang Zongdai et la poétique chinoise symboliste (梁宗岱與中國象徵主義詩學)*, Pékin, Presses de l'Université Normale de Pékin (北京師範大學出版社), 2004.

CHEN YUYING (陳雨瑩), *La biographie de Dai Wangshu (戴望舒評傳)*, Chongqing (重慶), Chongqing chubanshe (重慶出版社), 1993

DONG QIANG (董強), *Liang Zongdai. Traverser le symbolisme (梁宗岱：穿越象徵主義)*, Pékin, Beijing chubanshe chubanjituan (北京出版社出版集團) et Wenjin chubanshe (文津出版社), 2005.

DU HENG (杜衡), «Préface», in Dai Wangshu *Brouillons de Wangshu*, Shanghai, Fuxing shuju, 2ème édition, 1936.

HE ZHONGMING (賀仲明), *Un rossignol muet. La biographie de He Qifang (暗啞的夜鶯. 何其芳評傳)*, Nankin (南京), Presses de l'Université Normale de Nankin (南京師範大學出版社), 2004.

HUANG JIANHUA (黃建華) et ZHAO SHOUREN (趙守仁), *Le monde de Liang Zongdai. La vie du poète (宗岱的世界. 生平)*, Guangzhou (廣州), Guangdong renmin chubanshe (廣東人民出版社), 2003.

—, «Petite biographie de Liang Zongdai» (梁宗岱小傳), in Liu Mingjiu (柳鳴九) (éd.) *Sentiment poétique et atmosphère picturale. Sélections d'essais de Liang Zongdai (詩情畫意. 梁宗岱散文隨筆選)*

- 集), Pékin, Zhongyang bianyi chubanshe (中央編譯出版社), 2005.
- LIAO DAGUO (廖大國), *Une histoire sans titre. He Qifang (一個無題的故事. 何其芳)*, Taipei, Wenshize chubanshe (文史哲出版社), 2002.
- LIN QI (林淇), *Un homme de talent sur la mer. La biographie de Shao Xunmei (海上才子邵洵美傳)*, Shanghai, Shanghai Renmin chubanshe (上海人民出版社), 2002.
- LU YAODONG (陸耀東), *La biographie de Xu Zhimo (徐志摩評傳)*, Chongqing (重慶), Chongqing chubanshe (重慶出版社), 2000.
- WANG WENBIN (王文彬), *Dai Wangshu au carrefour des poétiques chinoise et occidentale (中西詩學交匯中的戴望舒)*, Hefei (合肥), Anhui Jiaoyu chubanshe (安徽教育出版社), 2003.
- ZHENG ZEKUI (鄭擇魁) et WANG WENBIN (王文彬), *La biographie de Dai Wangshu (戴望舒評傳)*, Tienjin (天津), Baihuawenyi chubanshe (百花文藝出版社), 1987.

D. Ouvrages et articles sur la poésie chinoise surréaliste

- LI YINGHAO (李英豪), «De La mort dans une chambre de pierre » (論石室之死亡), in Luo Fu *La mort dans une chambre de pierre*, Taipei, Genève, 1965.
- LIU JIHHUI (劉紀蕙), «L'Interprétation visuelle du surréalisme. Revisiter l'idée de "transplantation horizontale au sein du développement de la poésie moderne de Taïwan"» (超現實的視覺翻譯), *Les littératures chinoise et étrangère (中外文學)*, n° 24, août 1996.
- LIU LONGXUN (劉龍勳), «De La mort dans une chambre de pierre de Luo Fu» (洛夫:石室之死亡), in Lin Mingde (林明德), Li Fengmao (李豐楙), Lu Zhengzhi (呂正治), He jipeng (何寄澎) et Liu Longxun (éds.) *Apprécier la nouvelle poésie chinoise (中國新詩賞析)*, Taipei, Changan chubanshe (長安出版社), 1987.
- LONG BIDE (龍彼得), *Biographie de Ya Xian (痙弦評傳)*, Taipei, Sanmin shuju (三民書局), 2006.

Ya Xian, «Sa poésie, sa personne, son temps. De *Rêve ou aube* de Shang Qin» (他的詩.他的人.他的時代.論商禽夢或者黎明), in Chen Yizhi (éd.) (陳義芝) *Actes du colloque "Les classiques de la littérature taiwanaise"* (台灣文學經典研討會論文集), Taipei, Lianjing chuban shiyegongsi (聯經出版事業公司), 1999.

YEH Michelle, «Sur notre table misérable. La revue poétique *Poésie moderne* dans les années 1950» (在我們貧脊的餐桌上), in Zhou Yingxiong (周英雄) et Liu jihui (劉紀蕙) (éds.) *Écrire Taïwan. Les stratégies de la représentation* (書寫台灣文學史後殖民與後現代), Taipei, Maitian chubanshe (麥田出版社), 2000..

ZHANG HANLANG (張漢良), «“La vague surréaliste” dans la poésie chinoise moderne. Une imitation de l’étude de l’influence» (中國現代詩超現實主義風潮一個影響研究的仿作), in Lin Yaode (林耀德) (éd.) *La critique littéraire contemporaine à Taïwan. Tendances et typographies de l’écriture taiwanaise* (當代台灣文學評論大系文學現象卷), Taipei, Zhengzhung chubanshe (正中出版社), 1993, 2000.

IV. Documents (revues et journaux)

A. Revues et journaux du continent

Au fil de la parole (語絲)

ZHOU ZUOREN (周作人), «Préface de *Fouets agités*» (揚鞭集序), n° 82, mai 1926.

XU ZHIMO, «死屍», traduction d’*Une charogne* de Baudelaire, n° 3, décembre 1924.

Les contemporains (現代雜誌)

DAI WANGSHU, «Poésie selon Wangshu» (望舒詩論), vol. 2, n° 1,

novembre 1932.

—, «西萊納集», traduction de *Simone* de Rémy de Gourmont, vol. 1, n° 5, septembre 1932, p. 690.

—, «Correspondance de France» (法國通信), vol. 3, n° 2, juin 1933.

SHI ZHECUN (施鰲存), «Le manifeste des *Contemporains*» (創刊宣言), vol. 1, n° 1, mai 1932, p. 2.

—, «Encore sur les poèmes publiés dans notre revue» (又關於本刊的詩), vol. 4, n° 1, novembre 1933.

***Création (le trimestriel)*(創造季刊)**

GUO MORUO, «L'Oie sauvage retournée d'un pays inconnu» (海外歸鴻), vol. 1, n° 1, mars 1922.

—, «Le Créateur» (創造者), vol. 1, n° 1, mars 1922.

WANG DUQING, «Nouvelles venues du sud de l'Europe» (南歐消息), vol. 2, n° 2, février 1924.

YU DAFU (郁達夫), «Mes opinions sur la littérature et l'art» (藝文私見), vol. 1, n° 1, mars 1922.

***Création (l'hebdomadaire)*(創造週報)**

CHEN FENGWU (成仿吾), «La mission de la nouvelle littérature» (新文學之使命), n° 2, le 20 mai 1923.

GUO MORUO, «La critique et le rêve» (批評與夢), vol. 2, n° 1, mai 1923.

HUANG ZHONGSU (黃仲蘇), «Les courants littéraires français durant ces dernières cinquante années» (法國最近五十年文學之趨勢), n° 37, n° 38 et n° 39, janvier 1924.

YU DAFU, «Art et pays» (藝術與國家), n° 7, le 23 juin 1923.

***Création (le mensuel)*(創造月刊)**

MU MUTIAN, «De la poésie» (譚詩), vol. 1, n° 1, mars 1926.

WANG DUQING, «De la poésie II» (再譚詩), vol. 1, n° 1, mars 1926.

YU DAFU, «L'Éditorial de présentation» (卷首語), vol. 1, n° 1, mars 1926.

***Le croissant* (新月雜誌)**

BIAN ZHILIN (卞之琳), «Verlaine et le symbolisme» (魏爾倫與象徵主義), vol. 4, n° 2, , 1932.

XU ZHIMO, «L'Attitude du *Croissant*» (新月的態度), vol. 1, n° 1, mars 1928.

—, «Les poèmes en prose de Baudelaire » (波特萊爾的散文詩), vol. 2, n° 10, décembre, 1929.

LIANG SHIQIU (梁實秋), «Littérature et révolution» (文學與革命), vol. 1, n° 4, juin 1928.

—, «La littérature, se borne-t-elle à refléter la classe sociale ?» (文學是有階級性的嗎), vol. 2, n° 6 et n° 7 annexés, septembre 1929.

***Le quotidien Le matin* (晨報)**

Zhou Zuoren, «En souvenir de trois hommes de lettres» (三個文學家的紀念), supplément littéraire, le 14 novembre, 1921.

***Le mensuel du roman* (小說月報)**

«La dernière page» (最後一頁), vol. 12, n° 6, juin 1921,

«Les impressions que j'ai durant cette année et le projet pour l'année prochaine» (一年來的感想與明年的計劃), vol. 12, n° 12, décembre 1921.

LI JINFA, «Nocturne parisien. La note du traducteur» (巴黎之夜景譯者識), vol. 17, n° 2, février 1926.

MAO DUN (矛盾), «Manifeste pour la section “La nouvelle vague du roman”» (小說新潮欄宣言), vol. 11, n° 1, janvier 1920.

—, «Peut-on promouvoir la littérature symboliste maintenant ?» (我們現在可以提倡表象主義的文學嗎), vol. 11, n° 2, février 1920.

- , avec la collaboration de ZHENG ZHENDUO (鄭振鐸), «Brèves biographies des écrivains modernes du monde I» (現代世界文學者略傳 I), vol. 15, n° 1, janvier 1924.

Nouvelle jeunesse (新青年)

CHEN DUXIU (陳獨秀), «Les problèmes politiques de la Chine d'aujourd'hui» (今日中國之政治問題), vol. 5, n° 1, juillet 1918.

- , «Répondre aux accusations contre *Nouvelle jeunesse* » (本誌罪案之答辯書), vol. 6, n° 1, janvier 1919.

ZHOU ZUOREN, «La petite rivière» (小河), *Nouvelle jeunesse*, vol. 6, n° 2, février 1919, p. 91.

Poésie (詩刊)

XU ZHIMO, «Le manifeste de *poésie* (詩刊弁言)», n° 1, avril 1926.

- , «*Poésie* part en vacances» (詩刊放假), n° 11, juin 1926.

B. Revues et journaux de Taïwan

Le quotidien *Central* (中央日報)

Ji Xian, «Pendant l'été de la vie» (在人生的夏天), supplément littéraire, le 23 décembre, 1991.

Genèse (創世紀)

«Le chemin que prend *Genèse*. En guise d'éditorial de présentation» (創世紀的路向——代發刊辭), n° 1, octobre 1954.

«Éditorial», n° 2, février 1955.

«Ébauche sur la création d'un nouveau style poétique propre au peuple chinois» (建立新民族詩型之芻議), n° 5, mars 1956.

Poésie moderne (現代詩)

Ji Xian, «Éditorial», n° 13, février 1956.

—, «L'Interprétation des credos de l'“École moderne”» (現代派信條釋義), n° 13, février 1956.

—, «獄中吟», traduction d'*À la santé* d'Apollinaire, n° 13, février 1956.

—, «Post-scriptum de l'éditeur» (編輯後記), n° 21, mars 1958.

Le quotidien *Uni* (聯合報)

Ji Xian, «Louis dans les années 1930» (三十年代的路易士), supplément littéraire, le 28 août, 1993.

V. Autres ouvrages

ANONYME, *Shanghai : opium, jeu, prostitution*, traduction française de N. Perront, Paris, Éditions Philippe Picquier, 2002.

LI OUFAN, *Shanghai moderne. L'Épanouissement d'une nouvelle culture urbaine en Chine (1930-1945)* (上海摩登. 一種新都市文化在中國 1930-1945), traduction chinoise de Mao Jian (毛尖), Taipei, Zhenggang zixun wenhua (正港資訊文化), 2002, p. 127.

Index des noms

ANDREEV Leonid : 13, 44, 47.

APOLLINAIRE Guillaume : 3, 9, 268, 287-290, 292, 294-298, 300.

ARAGON Louis : 9, 208, 269, 290-291, 312, 348, 358.

AUDEN Wystan Hugh : 21.

BABEUF Gracchus : 34.

BALZAC Honoré de : 35.

BANVILLE Théodore de : 51.

BARBUSSE Henri : 148.

BARTHES Roland : 3.

BAUDELAIRE Charles : 3, 7, 9, 13, 15, 18-19, 24, 35, 39-42, 44-45, 47, 60, 62, 65-66, 70, 72, 84, 97, 105-110, 116, 134, 144, 161, 179, 181-192, 194, 196, 201, 244, 235, 256, 267, 304, 347, 353.

BREMOND l'abbé : 161 .

BRETON André : 9, 208, 269, 290, 306, 317, 347, 348.

BYRON George Gordon : 59, 105, 158, 160, 179, 287, 324.

CAMUS Albert : 329.

CHAPLIN Charlie : 21.

CHAR René : 9, 269, 314.

CHENG François : 4, 10.

CLAUDEL Paul : 7.

COCTEAU Jean : 9, 268.

COWARD Noël : 21.

DANTE Alighieri : 101, 183.

DARWIN Charles : 34.

DAUDET Alphonse : 53, 209.

DEBUSSY Claude : 3, 235-236.

DERRIDA Jacques : 2.

DESNOS Robert : 269.

DONNE John : 339.

DOSTOÏEVSKI Fedor : 41, 254.

DOWSON Earnest Christopher : 201.

DUMAS Alexandre : 54.

DUMAS fils, Alexandre : 8, 54, 179.

DUPARC Henri : 3.

ÉLUARD Paul : 9, 269, 290-291, 312, 339.

ÉTIEMBLE René : 208.

FAURÉ Gabriel : 3

FLAUBERT Gustave : 7, 41, 53.

FORT Paul : 9, 19, 201-203, 220, 228, 268.

FOWLIE Wallace : 314, 339.

FOUCAULT Michel : 2.

FOURIER Charles : 34.

FRANCE Anatole : 147-149.

FRIAR Kimon : 268.

GAUTIER Théophile : 7, 190.

GIDE André : 7, 170, 347.

GOETHE Johann Wolfgang Von : 101, 105, 183, 333.

GOURMONT Rémy de : 9, 19, 39, 41, 116, 201-203, 220, 229-230, 232, 234.

GUEULLETTE Thomas-Simon : 6.

HARDY Thomas : 178, 190.

HUGO Victor : 7, 32, 35, 51, 59, 84, 158, 287.

IBAÑEZ Blasco : 147.

ISHERWOOD Christopher : 21.

JACOB Max : 208, 268.

JAMMES Francis : 9, 19, 201-202, 219-220, 225, 227.

JOLAS Eugène : 208.

KANT Emmanuel : 34.

LAMARCK Jean-Baptiste de : 34.

LAMARTINE Alphonse de : 59, 160, 201.

LAFORGUE Jules : 159-160, 163.

LAURENCIN Marie : 268.

LAUTRÉAMONT : 269, 313, 344.

LERBERGHE Charles Van : 116.

LÉVI-STRAUSS Claude : 2.

LOUYS Pierre : 116.

LOTI Pierre : 147-148.

MAETERLINCK Maurice : 47, 116, 189.

MALLARMÉ Stéphane : 3, 9, 39, 47, 60, 63, 91, 95, 161, 238, 250.

MALRAUX André : 7, 208.

MAUPASSANT Guy de : 35, 54.

MICHAUX Henri : 7, 9, 269, 314.

MORAND Paul : 21.

MONTAIGNE Michel Eyquem de : 6, 85.

MORÉAS Jean : 116.

MOORE George : 187.

MUSSET Alfred de : 59, 201.

NERUDA Pablo : 348.

NIETZSCHE Friedrich : 13, 34.

O'NEIL Eugene : 21.

PATER Walter : 105.

PÉRET Benjamin : 291.

PERSE Saint-John : 7, 269, 313.

PICKFORD Mary : 21.

PILNAK Boris : 21.

POE Edgar : 110.

POULENC Francis : 3.

PRUDHOMME Sully : 120.

RABELAIS François : 6.

RADIGUET Raymond : 268.

RÉGNIER Henri de : 9, 60, 175.

REVERDY Pierre : 9, 268.

RILKE Rainer Maria : 339.

RODIN Auguste : 54, 56.

ROLLAND Romain : 7, 35, 59, 82, 86-87, 148.

RIMBAUD Arthur : 9, 39, 47, 51, 155, 158-161, 302, 339.

RODENBACH Georges : 116.

ROSSETTI Christina : 178, 190.

ROSSETTI Dante Gabriel : 178, 190.

ROUSSEAU Jean-Jacques: 35, 179, 183.

SAINT-SIMON Claude Henri de Rouvroy de : 34.

SAMAIN Albert : 9, 16, 60, 115-116, 122-129, 132, 161.

SAPHO : 187-188, 190, 193.

SARTRE Jean-Paul : 329.

SCHOPENHAUER Arthur : 34.

SEGALN Victor : 7.

SHAKESPEARE William : 324.

SHELLEY Percy Bysshe : 105, 287, 324.

SOLOGUB Fyodor : 47.

SOUPAULT Philippe : 9, 269, 314.

SUPERVIELLE Jules : 208, 269, 312-313, 339, 348.

SWINBURNE Algernon Charles : 178, 188, 190-191.

TEASDALE Sara : 190.

TENNYSON Alfred : 324.

TOURGUENIEV Ivan : 47.

TOLSTOÏ Léon : 59.

VAILLANT-COUTURIER Paul : 208.

VALÉRY Paul : 7, 9, 15, 19, 81-89, 91-94, 161, 210, 241, 244-245, 252, 324, 339, 347.

VERHAEREN Émile : 105, 116.

VERLAINE Paul : 3, 9, 15-19, 35, 47, 51, 58-62, 64, 69, 73, 75, 84, 91, 105-106, 110, 116, 122, 135-136, 141-142, 151, 153, 155-156, 158, 160-161, 163, 175, 187-191, 201-202, 205, 211-216, 219-223, 244, 324.

VIGNY Alfred de : 115, 120.

VOLTAIRE : 6, 7, 35, 179.

WEBERN Anton : 235-236.

WHITMAN Walt : 105-106, 333.

WILDE Oscar : 13, 105, 189.

WORDSWORTH William : 32.

YEATS William Butler : 47, 339.

ZOLA Émile : 35, 117.

Index des auteurs chinois

AI QING (艾青) : 216, 220.

BAI XIANYOUNG (白先勇) : 26.

BIAN ZHILING (卞之琳) : 77, 85, 174-175, 247, 347.

BING XIN (冰心) : 37.

CHEN DUXIU (陳獨秀) : 8, 31, 33-34.

CHEN MENGJIA (陳夢家) : 173-174, 176.

CHENG FANGWU (成仿吾) : 100, 104, 112.

DAI WANGSHU (戴望舒) : 18-19, 21-23, 169-170, 176-177, 198-214,
219-220, 225, 227-232, 234-239, 244, 284-286, 347.

DU HENG (杜衡) : 169-170, 177, 199, 203-205, 220, 225, 239, 284-285.

FANG SI (方思) : 3.

FENG NAICHAO (馮乃超) : 100, 112, 165.

GUAN GUAN (管管) : 325.

GUO MORUO (郭沫若) : 15, 100-103, 105, 108, 111-112, 117, 158, 168.

HE QIFANG (何其芳) : 19, 177, 241-242, 244-247, 249-252, 254, 257, 332.

HU PINQING (胡品清) : 269, 313.

HU SHI (胡適) : 31-32, 34, 119-120, 178.

HUANG SANDAO (黃參島) : 50.

HUANG ZHONGSU (黃仲蘇) : 111.

JI XIAN (紀弦) : 23, 25, 178, 259, 263, 268-271, 273-278, 280-290, 292-306,
312, 320, 322, 325, 334, 340, 356.

JIA JIFANG (賈植芳) : 197.

JIAN ZHENGZHEN (簡政珍) : 327.

JIANG BAISHI (姜白石) : 95, 96.

LAO ZI (老子) : 98.

LI BAI (李白) : 147.

LI JINFA (李金髮) : 14, 19-20, 50-72, 74-77, 114, 148, 177, 198, 201, 239, 269,
284.

LIANG ZONGDAI (梁宗岱) : 7, 14-15, 19-20, 76-97, 108, 241, 244-245,
252, 347.

LIANG SHIQIU (梁實秋) : 50, 168-169.

LIN HEJING (林和靖) : 98.

LIN HUIYIN (林徽音) : 179.

LIU SIMU (劉思慕) : 77.

LIU XIWEI (劉西渭) : 50.

LIU YANLING (劉延陵) : 37, 39, 40.

LUO FU (洛夫) : 24, 308, 314, 316-319, 322-325, 328-332, 338-341, 344, 348.

LU XIAOMAN (陸小曼) : 180.

LU XUN (魯迅) : 13-14, 20, 44- 45, 114, 168, 346.

MAO DUN (矛盾) : 14-15, 40, 36, 45-48, 77.

MU MUTIAN(穆木天) : 16-17, 20, 50, 100, 112, 114-115, 117-134, 141, 155, 157-159, 161-162, 166, 239.

RAO MENGKAN (饒孟侃) : 172.

REN JUN (任鈞) : 176.

SHANG QIN (商禽) : 345-348, 351.

SHAO XUNMEI (邵洵美) : 18, 21, 171, 187-194, 196-197.

SHENG CHENGHUA (盛澄華) : 347.

SHI ZHECUN (施蛰存) : 169, 175-176, 200-202, 207, 210, 220, 284.

SUAN LI (孫藜) : 312.

TAN WENBIAO (唐文標) : 326.

TIAN HAN (田漢) : 15, 100, 108-111, 116-118.

WANG SHIZHEN (王世禎) : 319.

WANG DUQING (王獨清) : 16-17, 100, 112, 135-136, 145-146, , 148-149, 153, 155-162, 239.

WEN YIDUO (聞一多) : 172.

XIU TAO (秀陶) : 314.

XU CHI (徐遲) : 285, 286.

XU ZHIMO (徐志摩) : 18, 20, 92, 168-169, 171-175, 178, 180-184,
186-187, 189.

XUN ZIHAO (瞿子豪) : 269-270, 287, 322.

YA XIAN (痙絃) : 274, 308, 316, 322, 329-330, 332-334, 337, 341,
346-348.

YE LINGFENG (葉靈鳳) : 207.

YE NI (葉泥) : 314.

YIN FU (殷夫) : 166

YU DAFU (郁達夫) : 100-101, 104, 112.

YU GUANGZHONG (余光中) : 321-323.

YU PINGBO (俞平伯) : 36.

ZHANG KEBIAO (章克標) : 188, 189.

ZHANG MO (張默) : 308, 332, 348.

ZHANG WENTIAN (張聞天) : 40.

ZHANG ZIPING (張資平) : 100.

ZHENG BOQI (鄭伯奇) : 15, 100, 103-104, 137, 155-157, 159, 163.

ZHENG CHOUYU (鄭愁予) : 3.

ZHENG ZHENDUO (鄭振鐸) : 15, 37, 40, 47, 77.

ZHOU ZUOREN (周作人) : 14-15, 20, 36, 41-43, 48, 51-52, 66.

ZHU ZIQING (朱自清) : 50.

Table des matières

INTRODUCTION

1

Première partie

LE SYMBOLISME FRANÇAIS ET LA POÉSIE CHINOISE MODERNE À SHANGHAI

Chapitre I

SOCIÉTÉ D'ÉTUDES LITTÉRAIRES (1921- 1932)	30
1. Une atmosphère de révolte et de liberté	30
1.1 “Mouvement pour la nouvelle culture”	30
1.2 L’Estime des valeurs occidentales et leur introduction	32
2. La fondation de la “Société d’études littéraires”	35
2.1 Une littérature destinée à servir la vie	35
2.2 Le symbolisme et les écrivains réalistes de la Société	38
3. Les poètes symbolistes de la “Société d’études littéraires”	48
3.1 Li Jinfa	48
“J’ai échangé bien des lettres avec [Zhou Zuoren] ”	48
<i>Un Chinois en France</i>	52
“Mon professeur d’honneur est M. Verlaine ”	59
<i>L’Esthétique de Li Jinfa</i>	62

<i>“La vie est un rire auprès des lèvres du dieu de la vie”</i>	66
3.2 Liang Zongdai	76
<i>Le parcours d’un homme qui cherche à être “sincère et noble”</i>	76
<i>Liang Zongdai et Paul Valéry</i>	86
<i>Le symbolisme français sous la plume de Liang Zongdai</i>	92
 Chapitre II	
 LA SOCIÉTÉ “CRÉATION” (1921-1929)	100
 1. La société “Création” et le monde poétique chinois dans les années vingt	100
1.1 Une littérature anti-réaliste	100
<i>Le culte du “moi”</i>	100
<i>L’Art pour l’art</i>	102
<i>L’Intérêt pour le symbolisme français</i>	104
1.2 L’Impact qu’a l’incident du 30 mai 1925 sur le monde poétique chinois	112
 2. Les poètes symbolistes de la société “Création”	115
2.1 Mu Mutian	115
<i>Le symbolisme français et Mu Mutian</i>	115
<i>“Plus un poème est obscur, plus il est de bon goût.”</i>	119
<i>La brume, la cloche et l’eau</i>	121
<i>“Cet état vague, c’est notre maison.”</i>	130
2.2 Wang Duqing	135
<i>La vie et l’oeuvre d’un poète maudit</i>	135
<i>“À l’instar des poètes français, j’ai envie de doter mon écriture de musique et de couleurs.”</i>	157

Chapitre III

DE L'ÉCOLE "LE CROISSANT" (1923-1933) À L'ÉCOLE "MODERNE" (1932-1937) 164

1. L'école "Le croissant" et l'école "Moderne" dans le monde poétique chinois à l'époque des années trente 164

1.1 De la révolution littéraire à la littérature "révolutionnaire" 164

1.2 Les revues *Le croissant* et *Les contemporains* à l'opposé de la
littérature prolétarienne 167

1.3 De l'école "Le croissant" à l'école "Moderne" 171

2. Le symbolisme français et les poètes de l'école "Le croissant" 178

2.1 Xu Zhimo 178

D'une "simple foi" à un "décadentisme qui met tout en cause" 178

Baudelaire et Xu Zhimo 181

2.2 Shao Xunmei 187

3. Les poètes symbolistes de l'école "moderne" 198

3.1 Dai Wangshu 198

La quête tâtonnante d'un jeune poète 198

Le séjour en France et la nouvelle étape du poète 206

L'Influence de Verlaine 211

L'Influence néo-symboliste 225

Une poésie de silence 235

3.2 He Qifang 241

Une enfance solitaire 241

*La recherche de "l'image de la fleur dans le miroir et de celle de la lune
dans l'eau"* 244

Un homme habitué au rêve 245

Deuxième partie

LE SURREALISME FRANÇAIS ET LA POÉSIE CHINOISE MODERNE À TAIÛWAN

Chapitre I

L'“ÉCOLE MODERNE” (1956- 1962)	259
1. Le contexte historique et culturel	259
1.1 Une atmosphère d'oppression politique	259
<i>Le gouvernement nationaliste en exil</i>	259
<i>Taiïwan sous un gouvernement autoritaire</i>	260
1.2 Le monde littéraire de Taiïwan durant la “période de terreur blanche”	261
<i>L'Accueil du surréalisme par les poètes exilés</i>	261
<i>La littérature de combat et la poésie surréaliste</i>	264
2. La fondation de “École moderne” à Taiïwan	266
2.1 L'Hommage à la poésie occidentale moderne, surtout surréaliste	
<i>Une école littéraire prestigieuse</i>	266
<i>Le manifeste de l'“École moderne”</i>	267
<i>Polémiques avec les poètes conservateurs</i>	269

2.2 Correction politique et résistance poétique	270
<i>Les six credos, texte aussi bien littéraire que politique</i>	270
<i>L'Importance d'être politiquement correct</i>	273
<i>La volonté de résistance derrière la propagation du surréalisme</i>	275
 3. Ji Xian et sa poésie	 281
3.1 Ji Xian, continuateur de l'école "Moderne" du continent chinois	
<i>Un poète francophile</i>	281
<i>Ses rapports littéraires à Shanghai</i>	284
3.2 Ji Xian et le surréalisme	286
<i>Son contact avec le surréalisme par la voie japonaise</i>	286
<i>Une réception sélective du surréalisme</i>	287
<i>Le refus du titre "poète surréaliste". Un geste politique ?</i>	290
3.3 La poésie de Ji Xian	291
<i>L'Influence d'Apollinaire</i>	291
<i>Le surréalisme et la correction politique</i>	301
<i>Une résistance entre les lignes</i>	304
 Chapitre II	
 LA SOCIÉTÉ "GENÈSE" (1954-)	 308
 1. La société "Genèse" et sa position dans le monde littéraire de l'époque	 308
1.1 De la correction politique au surréalisme	308
<i>Déclarations politiquement correctes</i>	308
<i>L'Introduction du surréalisme</i>	310
1.2 L'Interprétation du surréalisme à la lumière de la littérature chinoise	315

<i>Un surréalisme “sinisé”</i>	315
<i>Le surréalisme et le “chan”</i>	317
1.3 “L’Arène poétique” dans laquelle se trouve la société “Genèse”	320
2. Les poètes surréalistes de la société “Genèse” et leur poésie	326
2.1 La réalité de la vie intérieure	326
2.2 Le rêve et la mort	332
<i>Ya Xian</i>	332
<i>Luo Fu</i>	338
<i>Shang Qin</i>	345
CONCLUSION	353
BIBLIOGRAPHIE	359
INDEX DES NOMS	378
INDEX DES AUTEURS CHINOIS	385
TABLE DES MATIÈRES	390

Symbolisme et surréalisme français comme défi aux lettres chinoises. Le cas de Shanghai et de Taïwan

Cette étude se situe dans le contexte des échanges culturels franco-chinois qui se produisent à Shanghai pendant les années vingt et trente et à Taïwan pendant les années cinquante et soixante. Nous nous proposons d'interroger la quête poétique — la quête de la métamorphose — à laquelle s'adonnent, avec l'aide du symbolisme ou du surréalisme, des poètes chinois sur un fond de conflits intellectuels, idéologiques et militaires. Ces écoles françaises sont intimement liées au destin personnel de ces poètes qui se voient à la merci de celui de leur pays. Aussi munis des ailes symbolistes ou surréalistes, ils ne peuvent échapper à une réalité pénétrée par la politique. Le fond historique et culturel en question renvoie à un cadre de référence structuré par les six principaux groupes d'écrivains qui contribuent à l'échange poétique franco-chinois et qui sont inévitablement impliqués dans la politique : la "Société d'études littéraires", "Création", l'école "Le croissant" et l'école "Moderne" à Shanghai durant les années vingt et trente ; l'"École moderne" et "Genèse" à Taïwan durant les années cinquante et soixante. C'est dans ce cadre que nous discutons, sur la base d'une analyse textuelle, de la réception du symbolisme à Shanghai et de celle du surréalisme à Taïwan.

Mots-clés : symbolisme, surréalisme, poésie chinoise moderne.

French symbolism and surrealism as a challenge to Chinese literature. The case of Shanghai and Taiwan

Situated in the context of the Franco-Chinese cultural intercourse which happens in the Shanghai of the 20s and the 30s and in the Taiwan of the 50s and the 60s, this study aims to discuss the poetic quest — the quest of metamorphosis — to which some Chinese poets devote themselves by referring to symbolism or surrealism, a quest which takes place against a background of intellectual, ideological, and military conflicts. These French literary schools are intimately linked with the fate of these poets at the mercy of the fate of their country. No matter how well they are equipped with symbolist or surrealist wings, they cannot escape from the reality of an age penetrated by politics. The historical and cultural background in question has to do with the frame of reference constituted by the six principal groups of writers reputed for their contributions to Franco-Chinese poetic intercourse : "Society of literary studies", "Creation", the school "New Moon", and the school "Modern" in Shanghai during the 20s and the 30s; "Modern School" and "Genesis" in Taiwan during the 50s and the 60s. They are all involved in politics. It is within this frame of reference that we approach the subject of the reception of symbolism in Shanghai and that of the reception of surrealism in Taiwan on the basis of a textual analysis.

Key words: symbolism, surrealism, modern Chinese poetry